AESTHETIK: DIE IDEE DES SCHÖNEN UND IHRE...

Moriz Carriere



Carriere



Aesthetik.

Zweiter Theil.

Aesthetik.

Die Idee des Schönen

und ihre

Verwirklichung durch Natur, Geist und Kunst.

Von

Moriz Carriere.

Zweite neu bearbeitete Auflage.

Zweiter Theil.

Die bildende Kunst. Die Musik. Die Poesie.



Leipzig:

F. A. Brockhaus.

1873.

Vorwort.

Mein Augenmerk war bei der Darstellung der einzelnen Künste zunächst darauf gerichtet wie durch jede derselben ein eigenthümlicher Lebensinhalt, eine eigenthümliche Weise des natürlichen und geistigen Seins seine angemessene Form findet, und wie die Mittel dem bestimmten Zwecke ein Genüge thun. Jede Kunst spricht den ganzen Menschen an, in jeder genießen wir die Versöhnung von Sinn und Seele, und es ist die Vielseitigkeit der Wirklichkeit selbst welche die Mannichfaltigkeit der Künste bedingt; indem wiederum alle sich zum Ganzen einheitlich zusammenschließen, hat auch das Ganze des Lebens ein verklärtes Abbild erhalten. Dabei war ich darzuthun bestrebt wie die Praxis der größten Künstler aller Zeiten meine Theorie bestätigt, und es fanden hierdurch sowol eine Reihe von Meisterwerken ihre Erläuterung und Würdigung, als es mir stets willkommen war die Aeußerungen von Bildnern, Musikern, Dichtern über ihr Schaffen heranziehen zu können und sie neben den ästhetischen Resultaten der Kunsthistoriker meiner philosophischen Entwickelung einzureihen.

Die Charakteristik der bildenden Künste, die sich selbst zunächst an die Anschauung wenden, verlangt ihrerseits durch Zeichnung

verdeutlicht zu werden; auch in dieser Hinsicht ist der Atlas zu Kugler's Kunstgeschichte ein höchst schätzbares Werk, das ich nebst den die Architektur, Plastik und Malerei betreffenden Blättern im Bilderatlas zum Brockhaus'schen Conversationslexikon in den Händen meiner Leser wünsche. Wenn in diesem Theile des Buchs eine Uebereinstimmung mit Vischer mehrfach hervortritt, so mag das ein Zeichen sein daß im Einzelnen von verschiedenen Standpunkten aus das Richtige getroffen ward; die Ableitung desselben aus den Principien oder seine Verwerthung für die Erkenntniß der Dinge überhaupt geht ihren eigenen Weg und hat ein anderes Ziel. In Bezug auf die Musik war die eigentliche Grundlage erst zu gewinnen, und dadurch daß sie gefunden ward fiel auf die bildende Kunst wie auf die Poesie ein neues Licht. In den akustischen Forschungen der Naturwissenschaft, die Zamminer geistvoll dargestellt, sowie in den Werken über Harmonie- und Compositionslehre von Hauptmann und Marx fand meine Philosophie der Tonkunst ihre Anknüpfungspunkte. In der Schilderung der Poesie hat meine eigene Schrift über das Wesen und die Formen derselben vielfache Bereicherung und Vertiefung erfahren.

Die vorgetragene Kunstlehre bekennt den Idealrealismus. Sie sichert vor allem dem Gedanken und dem Geiste sein Recht, sie betont aber gleicherweise daß es im Schönen auf die Erscheinung ankommt, daß in der sinnenfälligen Natur selbst das Ewige und Ideale offenbar wird. Es ist dabei nicht auf eine Vermittelung von widerstreitenden Lehren abgesehen, sondern auf ein volles Erfassen der Sache, die in ihrer eigenen Wesenheit zu verschiedenen Ansichten die Veranlassung bot; wenn wir sie gründlich und allseitig begreifen, so wird das Rechte und Fruchtbare der gegensätzlichen Behauptungen von selbst bewahrt und vereint. Dazu bedarf es freilich auch der Kraft des ganzen Menschen. Phantasie, Gemüth und reiner Wille müssen im Philosophiren walten, wenn

es die Wahrheit voll und lebendig erfassen will. Jede philosophische Betrachtung eröffnet uns einen Blick in den organischen Zusammenhang aller Lebensgebiete, eine Perspective ins Unendliche; keinen Gegenstand können wir recht ergründen ohne zum Urgrund aller Dinge hinab oder hinauf zu steigen, und von der Art und Weise wie wir ihn auffassen hängt die Lösung jedes Problems ab, während zugleich jede wirkliche Erfahrung uns Aufschlüsse über sein Wesen, über die Natur Gottes bietet. Für die aus dem ganzen Geist geborene Erkenntniß aber können wir dies als Prüfmal aufstellen daß sie zugleich die Anschauung, die Vernunft und das Gewissen befriedige.

Während ich das Buch zum Druck beförderte, war es mir vergönnt für ein Unternehmen zu wirken das in der deutschen Kunst den Gedanken und das Vaterländische als das Probehaltige siegreich erwies, ich meine die allgemeine und historische Kunstausstellung in München. Zugleich aber begann die Welle der Zeit sich wieder aufwärts und vorwärts zu bewegen, und statt unfruchtbaren Hemmens und Rückschreitens der Sinn für Freiheit und Recht wieder emporzukommen. Das öffentliche Gewissen, das Nationalgefühl sind wieder wach und mächtig. Der feste und freudige Wille einen Kampf für geistige Güter auch mit dem Schwerte zu bestehen rettet uns rascher aus dem Materialismus des Herzens, als die Wissenschaft den Materialismus des Verstandes überwinden konnte; der Trieb und Drang des fortschreitenden Lebens wird sich an verrottete Satzungen nicht binden lassen, sondern den Muth der Wahrheit und den Glauben an das Ideal bewähren. Damit wird die Philosophie die ihr gebührende Stelle wieder erlangen.

München im Juli 1859.

Ich bin doch begierig ob auch die zweite Auflage meiner Aesthetik von der Mehrzahl der Gelehrtenwelt wie eine blos belletristische oder popularisirende Arbeit wird angesehen oder ignorirt werden. Den Werken welche von der Voraussetzung der Hegel'schen oder Herbart'schen Metaphysik ausgehen stellte sie von Anfang an ein anderes an die Seite, das von den Thatsachen des Schönen und der Kunst zu den Principien aufsteigt; statt der Begriffsallgemeinheit ergab sich das Individuelle als das Wirkliche, als das Schöne; die Ideenlehre brachte viele eigenthümliche Bestimmungen, die Stilunterschiede der einzelnen Künste waren klar gemacht, der Musik in der Lebensbewegung, in der organischen Entwickelung der rechte Inhalt gewonnen, und die Ergebnisse der Forschungen von Helmholtz schlossen sich bestätigend an; nichtsdestoweniger übergingen Lotze und Schasler in ihren Geschichten der Aesthetik mein Buch. Auf einem andern Gebiet wäre so was unerhört; hier aber ist Zeising — abgesehen von seiner Propositionslehre — Aehnliches begegnet. Schasler macht zwar eine nichtssagende Anmerkung; freilich, der Idealrealismus, den er als seinen neuen Standpunkt anmeldet, war seit fünfzehn Jahren von mir offen bekannt und in unsere Wissenschaft eingeführt! Schasler meint: Ich sei doch mehr reproductiv! Nun ich glaube die Productivität besteht ganz wohl damit daß man anerkennt was die Vor- und Mitarbeiter errungen haben und dann dem Bewährten die eigenen neuen Gedanken und Entdeckungen anreiht, indem man ein Princip systematisch durchführt. Das müßte ein eitler Thor sein der sich einbildete eine Wissenschaft fix und fertig aus seinem Kopf hervorgehen zu lassen; sie ist stets das Werk vieler Kräfte, und ich hätte nur Beiträge zur Aesthetik, keine Darstellung des Ganzen veröffentlicht, wenn eine solche dagewesen wäre welche die Ergebnisse der frühern Forscher zusammengestellt hätte, und zwar nicht als verschwindende Momente in einem dialektischen Proceß, sondern als bleibenden Gewinn in einem organischen Ganzen. So hab' ich das selber unternommen,

und darum den Denkern und Dichtern gern das eigene Wort gestattet. Hätte ich dabei stets das Verkehrte kritisiren und das längst Beseitigte noch einmal beseitigen wollen, so wäre das gerade keine schwere Arbeit gewesen, hätte mir aber wahrscheinlich viel mehr Respect in der Gelehrtenwelt verschafft.

Die hier vorgetragene Theorie findet ihre Ergänzung in dem umfassenden Werk über die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung und die Ideale der Menschheit. Die Aufnahme die ihm zutheil wird läßt mich hoffen daß es doch nicht unmöglich ist zugleich die Wissenschaft weiterzuführen und die Bildung der Jugend, des Volkes veredelnd zu fördern.

München im Frühling 1873.

Moriz Carriere.

Inhaltsübersicht.

B. Die Plastik.

C. Die Malerei.

Seite

II. Die Musik.

Die Gliederung der Musik.

A. Die Instrumentalmusik.

B. Die Vocalmusik.

C. Die Verbindung von Vocal- und Instrumentalmusik.

III. Die Poesie.

Die Gliederung der Poesie.

A. Das Epos.

B. Die Lyrik.

C. Das Drama.

I.

Die bildende Kunst.

Ihr Begriff als Kunst der Anschauung.

Der erste Eindruck welchen die Dinge auf uns machen ist der ihrer Ausdehnung und Gestaltung im Raum; erst durch ihre Bewegung und die Aenderung der schon bestehenden Formen und mehr noch durch die Beachtung des Wechsels unserer eigenen Zustände gewinnen wir die Vorstellung des zeitlichen Lebens. In diesem muß etwas sein welches sich entwickelt, das Werden ist die Entfaltung, die fortschreitende Bethätigung des Seins, das immer Neues aus dem Grunde des eigenen Wesens verwirklicht. Darum beginnt auch die Kunst mit der Gestaltung im Raum, mit der Darstellung des Seienden in einem bleibenden, auf sich selbst beruhenden Werk. Das ist hier ihre Grenze daß sie nicht den Proceß des Werdens darstellen kann, aber zugleich liegen darin ihre eigenthümlichen Vorzüge. Sie ist damit auf das in sich Vollendete hingewiesen, und wenn in der Natur der Augenblick der Blüte ein verschwindender ist und der ganze Verlauf des endlichen Daseins als das Streben nach einem Höhenpunkt und das Absinken von ihm angesehen werden kann, so hält die bildende Kunst diesen fest, sie entreißt ihn der Vergänglichkeit, sie verewigt den Moment, wobei es ihr unbenommen bleibt neben die eine vollkommene Gestalt auch noch andere hinzustellen, durch welche die verschiedenen Stufen der Entwickelung veranschaulicht werden. Ihre Aufgabe ist nicht sowol das Streben und Ringen, als das erreichte Ziel der Schönheit darzustellen. Aber da jeder Organismus Resultat eines Lebensprocesses ist, so gibt uns in seinen

gewordenen Formen die bildende Kunst den Ausdruck der innerlich gestaltenden Lebenskräfte, und wie jede bestimmte Stellung aus einer Bewegung herkommt oder auf solche hinweist, so dient sie auch in der Kunst zur Andeutung zeitlicher Entwickelung. Doch wird diese nicht dargestellt, sondern unsere Phantasie wird erregt sie zu vollziehen, gleichwie der Dichter durch Rede und Handlung uns die Gestalt vor das geistige Auge zaubert. Der Dichter zeichnet einen Charakter dadurch daß er die verschiedenen Lebensäußerungen der Persönlichkeit in mannichfachen Lagen uns durch Thaten und Worte vorführt; wir fassen innerlich das Viele zur Einheit zusammen, die der bildende Künstler zum Ausgangspunkte nimmt, wenn er einen Alexander oder Ariost porträtirt, und nun als Erzgießer Lysippos oder als farbenkundiger Tizian uns in festen bleibenden Zügen den Kern des Menschen veranschaulicht, aus welchem sein Wollen und Handeln fließt, sodaß wir es in jenen lesen können.

Wollte man das Wesen der bildenden Kunst darein setzen daß sie einzelne Naturdinge nachahmend darstelle, so würde man ihr Unmögliches zumuthen, da sie gerade das was die Eigenthümlichkeit der Natur ausmacht, das werdende Leben im Fluß der Zeit, die im Stoffwechsel sich erzeugende Gestalt nicht wiedergeben kann. Einen Moment dieses Processes aber fixiren heißt ihn seinem Zusammenhang entreißen, ihn abtödten, nicht ihm gerecht werden. Es wäre wie wenn Hüon's Horn erschallt und alles plötzlich erstarrt. Auch beginnt geschichtlich die Kunst nicht mit dem Versuche Naturerscheinungen täuschend wiederzugeben, ihr Entstehungsgrund ist vielmehr der Trieb und Drang des Geistes seine Gedanken und Empfindungen in einem bleibenden Werk wie zum Denkmal auszuprägen; sie ruht ursprünglich in der Wiege der Religion, und ihre ersten großen Thaten sind Bauten, sind Gestalten welche die Gottesidee und dann den sittlichen Heldensinn des Volks veranschaulichen.

Die bildende Kunst ist Ideendarstellung: sie offenbart die Idee als die gestaltende Lebenskraft, welche sich ihren Raum setzt und erfüllt und in dieser Selbstbegrenzung eine Form der äußern Erscheinung gewinnt, die ihr inneres Wesen sichtbar ausprägt. Der göttliche Gedanke wie er als bewegendes, schöpferisches Princip in den Dingen gegenwärtig ist und zugleich als das Ziel und Musterbild aller Naturentwickelung vorschwebt, wird vom menschlichen Geist ergriffen. Seine räumliche Verwirklichung mit Worten

beschreiben zu wollen würde stets ungenügend bleiben, und nur schwankende Vorstellungen bei den Hörern hervorrufen; man muß sie sehen, sie sichtbar machen. Das thut auch die Natur. Aber was bei ihr in der Zeitfolge der Entwickelung auseinanderliegt, was sie erst anstrebt, was im Einzelnen vielfach gehemmt oder getrübt wird, das hebt die Kunst rein und ganz heraus, und dasjenige was selbst nicht werdend oder vergehend, sondern bleibend und ewig ist, stellt sie in einem dauernden Werk ans Licht. Sie schafft der Idee keine andere Form als diese sich auch in der Natur gibt, sie will ja keine Traumbilder, sondern das Wirkliche darstellen, aber sie ahmt nicht einzelne gewordene Dinge nach, sondern sie offenbart das Gestaltungsprincip derselben in seiner Vollendung. Man wird doch im Ernste das Vorbild für einen dorischen Tempel oder gothischen Dom nicht in Tropfsteinhöhlen oder Krystallen suchen wollen; aber die Baukunst entbindet sich nicht von den mathematischen Grundformen und Gesetzen der Materie, vielmehr hebt sie gerade dieselben klar und rein hervor und ihr Werk veranschaulicht im harmonischen Gleichgewicht allgemeiner Weltkräfte die Wohlordnung, das Ebenmaß der anorganischen Natur.

Der Dichter erfaßt die Idee im Gedanken, er spricht sie aus in der Bestimmtheit des Worts und veranschaulicht sie in der Entwickelung von Charakteren und Gemüthszuständen durch deren Aeußerung in That und Rede; der Musiker erfaßt die Idee als das Princip des Werdens, und zeigt uns dessen von ihr organisirten Rhythmus im Flusse der Zeit, in einem selber werdenden, vorüberrauschenden Werk; der bildende Künstler sieht in der Idee das Princip der Gestalt, die schöpferische Lebenskraft, die sich in räumlicher Ausdehnung verwirklicht, und kein Wort und Ton vermag es auszudrücken wie die sichtbare Form das innere Wesen zur Erscheinung bringt, dafür bedürfen wir selber der unmittelbaren Formanschauung. Auch kennen wir gar Vieles das wir darum noch nicht zu beschreiben und Anderen durch Worte deutlich zu machen vermögen, z. B. Menschengesichter. Solche innere Anschauungen versinnlicht die Zeichnung. Die Schönheit in sichtbarer Form zu offenbaren ist die Aufgabe der bildenden Kunst. Könnten wir auch den Zug und Verlauf der umgrenzenden Linien annähernd beschreiben, die Farben benennen, so könnte doch das Wort nur nach und nach schildern was das Auge auf einmal zusammen sieht, und gerade erst im Zusammenhang und Zusammenklang

der Formen offenbart sich die innenwaltende Einheit, und werden die charakteristischen einzelnen Bestandtheile zur Schönheit des Ganzen. Die Architektur zeigt uns den Gegensatz von Kraft und Last und ihr Gleichgewicht in Einem, die Sculptur enthüllt die eine Seele in allen Gliedern, die Malerei erfreut das Auge mit der Harmonie der Farben und zeigt durch die Composition in einer Fülle von Gestalten die allgemeine Weltordnung, deren Rhythmus die individuelle Freiheit und Selbständigkeit eingefügt ist. Alles dies und Aehnliches nicht der Reflexion, sondern der Anschauung zu offenbaren und zu erweisen ist die Mission der bildenden Kunst. Ihr Werk ist am meisten und unmittelbarsten für sich und für den ästhetischen Genuß fertig. Die nacheinander folgenden Töne, die einzelnen Züge der Handlung und die sie ausdrückenden Worte in der Musik und Poesie müssen wir erst zur Einheit zusammenfassen um das Werk als Ganzes zu verstehen; in der bildenden Kunst steht es uns als solches vor Augen, mit der Mannichfaltigkeit ist die Einheit sogleich vorhanden und gegenwärtig. Man bezeichnet sie auch als Kunst schlechthin, weil die Veranschaulichung des Wesens durch die sinnenfällige wohlgefällige Form, dies Grundelement aller Schönheit, hier vorzugsweise zu Tage tritt, weil die Phantasie Gestaltungskraft ist und in dem Bereiten des eigenen Leibes die Seele durch sie zunächst sich thätig erweist und in der Verkörperung die Realisirung des Idealen erscheint. Das Können in aller Kunst, das Veräußerlichen des innerlich Empfundenen, tritt hier am entschiedensten auf, während das geistige Schaffen der Poesie den Namen verleiht. Noch bemerkt Weiße daß für die selbständig im Reiche der Sichtbarkeit schaffenden Künste der Ausdruck der bildenden charakteristisch sei, der zugleich das Hervorrufen des Bildes oder der Erscheinung eines vorhandenen Dinges und die Veredlung dieses Dinges über seine natürliche Beschaffenheit hinaus bezeichnet. Alle sichtbare Verwirklichung aber geschieht durch Raumbegrenzung; sie wird von uns als Fläche auf der Netzhaut des Auges empfunden und angeschaut; nach dieser innern Wahrnehmung entwirft der Künstler sein Idealbild zeichnend auf einer Fläche, um es danach in Stein und Farben auszuführen; darum heißen die bildenden Künste wol auch die zeichnenden.

Vortrefflich sagt einer der größten Künstler unserer Zeit, Schinkel: „Die höchste Feinheit in der Ausbildung eines freien Gedankens kann nur in der bildenden Kunst erreicht werden. Sie

schließt vollkommen ab, hat aber zugleich die ganze Welt in sich, aber bezogen auf das Eine was dargestellt werden soll. Indem sie sucht jedem Gegenstand die ursprünglichste Seite abzugewinnen, ihn auf die letzte nothwendige Einheit und Eigenthümlichkeit seiner Wesenheit zurückzuführen, strebt sie nach höchster Wahrheit und Wesentlichkeit, und dies allein schon bewahrt vor jenen zusammengesetzten Handlungsweisen aus Trug, Schein, Klügelei, halber Wahrheit, die sich so leicht in alle menschlichen Handlungen einschleichen. So ist die Kunst ein höchstes Ingredienz zur wahren Cultur."

In der Poesie werden wir das Vorwiegen des geistigen Gehaltes, die Seelenschönheit kennen lernen, die sich in Gefühlen und Thaten kund gibt, während in der bildenden Kunst zunächst der Werth und Reiz der Form entfaltet wird und das Ideal in der Leibesschönheit aufblüht. So steht die bildende Kunst der Natur näher, während die Poesie an das Gebiet des rein Geistigen grenzt, in welchem die Philosophie ihr Reich gegründet hat. Nicht mit Unrecht ist darum bemerkt worden daß manches Cornelius'sche oder Kaulbach'sche Werk eigentlich ein dichterisches sei, indem es der Malerei etwas aneignet was seither Aufgabe der Poesie geblieben war. Indeß wie die Dichtung der Hellenen das plastische Gepräge trug, so wird die bildende Kunst unserer Zeit vom Geiste der Poesie erfüllt sein müssen, da diese die tonangebende unter den Künstlern nun zu sein berufen ist. Doch vergesse man niemals daß das Werk der bildenden Kunst sich selbst erklären, durch sich selbst verständlich sein muß; was hineingeheimnisset wird ohne daß es deutlich hervortritt das ist vom Uebel; im Schönen soll das Wesen voll und rein erscheinen, und der Bildner soll darum nur darstellen wollen was sich in sichtbaren Formen ausdrücken, was sich durch körperliche Gestalten, ihre Züge, ihr Mienenspiel, ihre Wechselbeziehung veranschaulichen läßt.

Der bildende Künstler prägt seine Gedanken als beseelende Form einem im Raum vorhandenen Stoff ein; sein Werk steht daher gleich den Geschöpfen der Natur in selbständiger Existenz da; ohne daß es einer weitern Vermittelung bedürfte wirkt es auf den Beschauer, sobald es in seinen Gesichtskreis fällt, und erweckt in dessen Gemüth das ursprünglich im Künstlergeist vorhandene Ideal. Auch darum nennen wir die Werke der bildenden Kunst vorzugsweise objectiv. Der Musiker oder Dichter muß entweder seine Werke selber vortragen und dann mit seiner Subjectivität

gegenwärtig sein, jene gleichsam aus derselben erzeugen, oder die Sänger, die Schauspieler, das Orchester sind nothwendig um das Werk, das in Buchstaben oder Noten andeutend niedergelegt ist, zu lebendiger Wirksamkeit zu bringen, wenn nicht der Aufnehmende, Hörende als Leser oder Spieler eines Instruments diese Rolle der vermittelnden Persönlichkeit selbst übernimmt.

Vischer faßt die Sache etwas anders auf; er sagt in seiner Aesthetik (§. 550): „Nehmen wir die drei Momente zusammen, den Künstler, in welchem ein Phantasiebild innerlich lebt, das Werk, welches körperlich, bewegungslos, stumm hingestellt ist in den Raum, den Zuschauer, in dessen Anschauung es aufthaut, auflebt, so haben wir einen Proceß der wohl zu merken ist um den tiefen Unterschied zu verstehen, der sich im Processe der Musik und Poesie herausstellen wird; es ist eine Bewegung in zwei Tempi, deren erstes das Hinstellen eines Objects im Raum, deren zweites das Hinüberspringen des Objects in den Zuschauer ist. Die Kugel fliegt hier nicht direct, es ist ein getheilter Act wie der aufschlagende Schuß im Unterschied vom wagrechten, nur daß freilich die Kugel im Aufspringen nicht verweilt, wie das in Stein, Erz rc. verfestete Bild des Künstlergeistes“ — weshalb eben das Gleichniß hinkt und nicht trifft. Auch der Redner, der Sänger macht seine Gedanken, seine Gefühle äußerlich, er prägt sie in Luftschwingungen aus, die nacheinander unser Ohr treffen, und aus diesem materiellen Eindruck entbindet unsere Subjectivität den geistigen Gehalt ebenso wie das Auge aus den Schwingungen des Aethers die sichtbaren Formen und Farben erzeugt. Kein Künstler wirkt direct auf den Beschauer, sondern mittels des Werkes, aber dessen Objectivität ist eine größere wenn sie für sich fertig dasteht und nur des auffassenden Beschauers wartet, als wenn sie erst durch eine neue subjective Thätigkeit, wie das niedergeschriebene Musikstück durch den vortragenden Virtuosen, vernehmlich gemacht werden muß. Jeder Künstler entäußert sich seines innern Bildes und gibt ihm eine Existenz in Raum und Zeit; aber das Werk des bildenden ist so völlig objectiv geworden daß es sich selbst genügt und durch eigene Kraft in der aufnehmenden Seele wieder erzeugen kann, während die Schöpfung der Poesie oder Musik durch die producirende oder reproducirende Subjectivität stets von neuem erst vernehmlich gemacht und wiedergeboren wird, dafür aber auch eindringlicher, gewaltiger, erregender auf das empfangende Gemüth wirkt. Das Licht des Tages bricht nicht dann und wann

aus den irdischen Dingen hervor gleich dem Klang, welcher uns deren innere Bewegung mittheilt, sondern von der überirdischen Sonne erregt umfließt es mit stetiger Klarheit die Gegenstände, die nun wie sie nebeneinander bestehen für uns sichtbar werden und in ihrer Form die Gestaltung ihres Wesens offenbaren. Das Auge ist der Sinn des Raums, dessen Begriff uns durch dasselbe zumeist zum Bewußtsein gebracht wird.

Die Gliederung der bildenden Kunst.

Die bildende Kunst gestaltet geistige Anschauungen im Raum, oder sie ist die Idealisirung der Natur für das Auge. Im Raum aber haben wir die anorganische Natur, die organische Individualgestalt und das Wechselleben der einzelnen Wesen im großen Ganzen, und ähnlich erscheint der Geist als der allgemeine des Volks und der Zeit, als die Totalität des persönlichen Charakters, und in den besondern Empfindungen oder Handlungen wie sie die Wechselwirkung der Individuen mit sich bringt. Indem nun diese Natur- und Geistesformen aufeinander bezogen werden, ergeben sich uns drei Weisen bildender Kunst: die Architektur, Sculptur und Malerei.

A. Die Architektur.

Ihr Wesen im Allgemeinen.

Man hat die Architektur schon oft mit der Musik verglichen, Friedrich Schlegel hat sie eine gefrorene Musik genannt, ein Hauptgesichtspunkt aber, der so bedeutend ist daß man darauf eine Eintheilung aller Künste gründen könnte, wird dabei nicht hervorgehoben, und derselbe ist wieder die Ursache der eigenthümlichen Schwierigkeit in der Besprechung der Architektur. Sie und die Musik haben nämlich weder in der Natur ein bestimmtes Vorbild, das sie nachahmen oder dem sie sich doch, das Bedeutende desselben hervorhebend, anschließen könnten, während für die Plastik und Malerei die Gestalten der sichtbaren Dinge und Persönlichkeiten, für die Poesie das im Wort ausgesprochene Gefühl, der Gedanke und die Erzählung von den Thaten der Menschen, die ganze geistige innere Erfahrungswelt sowol als Stoff wie als Richtmaß

der Phantasie gegeben sind. Diese Künste ergreifen bestimmte Erscheinungen um sie zur vollen Wirklichkeit der ihnen zu Grunde liegenden Idee auszubilden, oder die im Geist geborenen Gedanken durch sie auszudrücken, und im Vergleich mit der Natur und mit der Geschichte können wir beurtheilen ob die Schöpfungen dieser Künste gleich den realen Wesen lebensfähige Organismen oder leere Phantasmen sind. Die Architektur aber besitzt zum Ausdruck der Gemüthsstimmungen und Ideen nur jene ursprünglichsten, ganz universellen Kräfte aller Materie, die Schwere und die Ausdehnung, auf denen alle Körperlichkeit beruht. Die Musik kann im Steigen und Fallen, Anschwellen und Verhallen der Töne wol die allgemeine Form des Auf- und Abwogens der Gefühle, nicht aber die besondere Empfindung selbst in ihrer eigenthümlichen Lage darstellen; sie kann, um es mit einem Bilde aus der Mathematik zu erläutern, nur die Buchstabenformel für das Gemüthsleben aussprechen, und muß es dem Hörer überlassen nach eigener Weise die bestimmten Zahlen dafür zu setzen.

Wie die Architektur den andern bildenden Künsten die Stätte bereitet und wie wir sehen werden durch sie ihr eigenes Werk individueller bezeichnet, so schließt die Musik sich gern an die Poesie an um der Klarheit und Bestimmtheit des Wortes nun die allgemeine Empfindungsbasis zu gesellen oder jene aus dieser zu näherer Bezeichnung hervorklingen zu lassen. Die Architektur entfaltet sich im Raume allein ohne Beziehung auf die Zeit, die Musik gibt dem Verlauf der Zeit eine rhythmische Gliederung und eine Erfüllung mit Melodiengehalt ohne Rücksicht auf die Erscheinungen im Raum, während die Plastik, die Malerei durch die Stellung der im Raum sichtbaren Gestalten auf die Bewegung und damit auf ein Nacheinander einzelner Momente, auf die Zeit hindeuten, während die Poesie durch nacheinander ausgesprochene Worte, also in der Zeit, Handlungen schildert, durch diese aber auch ein Bild der sichtbaren Erscheinung vor die Seele ruft.

Die Architektur und die Musik also geben einen allgemeinen Stimmungsausdruck. Jene stellt eine Harmonie von Linien oder Ausdehnungen, diese von Bewegungen oder Klängen dar; jener kommt es zunächst nicht auf den Stoff als solchen, sondern nur auf seine raumerfüllende Masse an; dieser gilt der Klang zunächst als zeitfüllend, abgesehen davon ob der Körper, der die Luft in Schwingungen setzt, Holz oder Metall, oder ein organisches lebendiges Gebilde ist. Zwar bleibt bei der weitern Entwickelung der

Kunst auch dies nicht gleichgültig; hier jedoch müssen wir zunächst dies festhalten daß es in der Architektur wie in der Musik zuerst die mathematisch bestimmten Verhältnisse des Raums und der Zeit sind die als solche in Frage kommen. Das Tonstück erscheint uns als der unsichtbare Bau, als eine Zusammenstellung beweglicher Kräfte, und im Gebäude selbst sind die sich entgegenstrebenden Bewegungen fest geworden, und ihr Rhythmus steht vor dem Auge bleibend da. In der Natur hat der Mittelpunkt stets diese doppelte Bedeutung: er ist der Schwerpunkt der alle Theile an sich heranzieht, und ist der Quellpunkt aller sich entfaltenden ausdehnenden Thätigkeit, wie die Sonne das Licht ausstrahlt und die Planeten mit unzerreißbarem Bande an das gemeinsame Centrum gefesselt hält. So umkreisen die Töne den Quellpunkt dem sie entströmen, so vereinigt der Schwerpunkt die Massen die sich allseitig um ihn ausgebreitet haben.

Indeß das Verständniß der Architektur als freier Kunst wird noch durch ein zweites Moment erschwert, und dies ist ihre Verschmelzung mit den Bedürfnissen des täglichen Lebens, dessen Zwecke sie zu befriedigen hat. Sie ist, worauf auch Deutinger und Vischer hinweisen, die erste werkschöpferische Besitzergreifung der objectiven Welt durch den Menschen; der Instinct des Volksgeistes arbeitet in ihr das in seinem Gemüth liegende eigene Weltbild sich klar zu machen, aber sie ringt sich selber erst allmählich aus der Botmäßigkeit der Materie zur selbständig schaltenden Herrschaft über dieselbe empor. Der Mensch nimmt dadurch Besitz von der Erde daß er das Land baut d. h. daß er es nach seinem Sinn für seine Bedürfnisse bearbeitet. Hier ist schon das Doppelseitige einer Thätigkeit offenbar, die nicht ein gegebenes Vorbild nachahmt, sondern nach eigenen innern Vorstellungen handelt, aber diese nicht um ihrer selbst willen, sondern um bestimmter Zwecke willen gestaltet. Der Keim der Architektur als freier Kunst liegt daneben in dem Trieb der Menschen eine Stätte zu weihen oder eine Erinnerung an einem Orte durch Gründung eines Denkmals festzuhalten, wie Jakob dort einen Stein zum Mal aufrichtet wo er die Himmelsleiter im Traume sah. Ein Hügel wird über dem Grab aufgeschichtet um den Ruheplatz eines geliebten Todten zu bezeichnen; wie dieser groß war im Leben, so soll auch der Gestorbene noch hervorragen, hineinragen in die Zukunft. Der Mensch will daß man in diesem Hügel nicht ein Naturgebilde, sondern ein Werk seiner Hände, einen Ausdruck

seines Geistes erkenne; darum gibt er ihm eine streng regelmäßige Form, begrenzt ihn mit einem Steinring, errichtet einen Stein auf dem Gipfel, oder schichtet ihn in regelmäßigen Linien aus Steinen auf, die er dafür bereitet oder behauen hat. So sind die ältesten großen Baudenkmale entstanden, die uns übrig sind aus der Vorzeit, die Pyramiden, Grabmale ägyptischer Könige. Gerade die mathematische Regelmäßigkeit unterscheidet das Werk als ein Erzeugniß der Kunst, des menschlichen Geistes, von der Natur.

Eine andere Bauthätigkeit des Menschen ist dann die Bereitung einer Wohnstätte für sich und die Seinigen. Er ist an die Erde gebunden, wenn er vorhandene Grotten benutzt, oder sich in die Erde hineinhöhlt; er beginnt sich über sie zu erheben, wenn er die Massen, die sie ihm bietet, zur Umschließung und Bedeckung eines innern Raums, einer Herberge (wo man sich und andere bergen kann) aufschichtend und verbindend anwendet. Hier tritt in der Mauer und dem Dach schon die Sonderung von Kraft und Last, von Tragendem und Getragenem auf, und indem der Zweck des Bewohnens zum leitenden Princip der Einrichtung wird, bedingt er in Fenstern und Thüren oder in unterschiedenen Gemächern schon eine weitere Gliederung. Auf dem Boden des Handwerks, seiner Erfahrungen und der sich an sie anreihenden wissenschaftlichen, namentlich mathematischen Kenntnisse erhebt sich die Kunst der Architektur, wenn sie dem was für die Befriedigung des rohen Bedürfnisses gebaut worden den Stempel geistiger Sittigung aufdrückt, und durch die Form den Begriff oder Zweck der Sache sichtbarlich ausprägt. Eine Säulenhalle, ein hohes Gewölbe mögen da für das bloße Bedürfniß ein Ueberfluß sein, aber sie erscheinen ideal bedeutend in ihrer Wirkung auf das Gemüth des Beschauers, dem sie den Grundgedanken einer Geistesrichtung unmittelbar offenbaren können.

Zur freien Kunst wird das Bauen da wo es dem Zweckmäßigen das Gepräge formaler Schönheit gibt, wo es nicht äußern Interessen dient, sondern eine ideale Anschauung der Menschheit zur Darstellung bringt, erfahrungsgemäß durch den religiösen Trieb des Volks seinem Gotte ein Haus zu errichten, das dessen Wesen symbolisch ausspricht, indem es die anorganische Natur idealisirt. Die Architektur gibt nicht unmittelbar das Bild Gottes, sondern wie er sein ewiges Wesen in der Welt offenbart hat, so macht sie dasselbe in dem Tempel sichtbar, den er bewoh-

nen, wo er verehrt werden soll. Der Geist beherrscht die Natur durch die Macht des Maßes und die harmonische Gliederung; er lernt ihre Gesetze und Kräfte kennen um sie für seine Zwecke zu verwenden, nach seinen Gedanken zu verbinden; er macht die Natur zu seinem Hause, zu seiner Wohnstätte, und die Baukunst zeigt im einzelnen Werk was jene, die Natur, in ihrer Totalität ist, ein Kosmos, ein wohlgeordnetes zweckvolles Ganzes, erzeugt und gestaltet durch die Erfindungskraft des Geistes. Die anorganische Masse wird ergriffen wie sie in der Ausdehnung und Schwere sich darstellt, ihr einfachstes allgemeinstes Gesetz wird für sich klar hervorgehoben um eine ähnliche allgemeine Grundstimmung des Gemüths, eine gemeinsame Anschauung des ganzen Volks im mathematisch bestimmbaren Verhältniß der zu einem Ganzen verbundenen Linien auszusprechen.

Diese Sätze bedürfen wol der Erläuterung; ich wollte ihren Zusammenhang nicht unterbrechen und füge zur Abwehr und Verständigung einiges Nähere hinzu.

Ich meine nicht daß bestimmte Begriffe der Metaphysik oder Dogmatik durch Linien- und Zahlenverhältnisse allegorisirt werden sollen; aber das scheint einleuchtend daß in dem Geraden Stetigkeit und in dem Gekrümmten bewegter Schwung sich ausdrückt, daß die Verticallinie für sich das Aufstreben in die Höhe, damit den Aufschwung selbständiger Kraft versinnlicht, während die Horizontale sich ruhig und gleichmäßig auf dem Boden ausbreitet oder von ihm überall gleichmäßig angezogen wird; und demnach sehen wir im rechten Winkel den Gegensatz, wir sehen Kraft und Gegenwirkung als den Grund aller unterschiedlichen Lebensgestaltung, wir sehen im Dreieck den ersten und einfachsten Abschluß einer Figur, die Vermittelung oder Versöhnung des Gegensatzes. Oder wir erblicken im Kreis diejenige Figur deren Umfangslinie überall gleich weit vom Mittelpunkt entfernt ist, deren Entstehung ebenso durch eine gleichmäßige und allseitige Ausstrahlung des Centrums als durch dessen stetig wirksame Anziehung gedacht werden kann. Wenn uns die Materie nach einer lebendigen Auffassung der Philosophie als das Resultat zweier widerstreitender, gleich gewichtiger Kräfte, der Anziehung und Abstoßung erscheint und auf Schwere und Bewegung der Umschwung der Himmelskörper und sein Gesetz beruht, so wird uns der Kreis daran erinnern, sowie er uns ein Bild des in sich geschlossenen Unendlichen gewährt. In freierer Weise läßt die Ellipse jetzt die Flug- und jetzt die Schwer-

kraft vorwalten, um beide in symmetrischer Gesetzlichkeit und im Abschluß auszugleichen. Wenn man aber sagt die Thüre in der christlichen Kirche bedeute Christus, die Säulen die Apostel, das Dach die Liebe welche auch der Sünden Menge deckt, so sind dies nachträgliche Deutungen, keineswegs aber der Grund und das Princip der baulichen Construction. Man hat doch das Dach nicht aufgesetzt um jenen Bibelspruch zu symbolisiren, sondern um der Nothwendigkeit des Abschlusses und Schutzes willen; nachträglich mochte sein Anblick an die allumfassende Liebe erinnern. Rechtwinklig behauene Steine haben schon die alten Aegypter angewendet, wir finden sie bei allen Culturvölkern; welch eine Verkennung der Sache, wenn man sie von den vier christlichen Cardinaltugenden herleiten will, wenn man meint sie seien darum polirt worden damit sie die Reinigung der Heiligen durch die Duldung der Trübsale bezeichneten! Das und manches Andere ist nicht Keim und Entstehungsgrund der baulichen Glieder und Formen, sondern diese, nachdem sie aus dem Bedürfnisse oder aus dem Geiste des Volks oft ganz reflexionslos erwachsen waren, gaben nun Veranlassung zu Gleichnißreden und nachträglichen Deutungen. Wesentlich aber ist daß die Allgesetzlichkeit, daß das Vernunftnothwendige in den reinen geometrischen Formen und Verhältnissen durch die Architektur vor die Anschauung tritt; dies erfreut und beruhigt den Geist, während die in solchen Formen gestaltende freie Phantasie, während die durch solche Formen beherrschten, Maß und Ordnung empfangenden Naturkräfte und anorganischen Massen den Sinn anregen; so erfüllt sich der Begriff der Schönheit.

Es ist, sagten wir, die anorganische Natur die in der Architektur erfaßt, gestaltet und als Trägerin und Wohnstätte des organischen und geistigen Lebens hingestellt wird, und zwar geschieht dies dem eigenen Gesetze der Natur gemäß. Solches aber äußert sich in der Schwere und der Bewegung oder Ausdehnung, es äußert sich im Zusammenwirken von Kraft und Last. Die Architektur stellt die Kraft der Materie dar, indem sie dieselbe über den Boden frei emporschichtet; sie bringt die Macht der Schwere zur Anschauung, wenn diesem Aufstreben durch eine Last, einen Druck von oben Halt geboten wird; sie zeigt den Zusammenhang der ausgedehnten Masse in der verbindenden Decke, und wenn diese, durch die Kraft dieses Zusammenhanges wie durch die Kraft der Stützen über dem Boden schwebend emporgehalten wird, so tritt uns schon das über der Erde ausgespannte Himmelsgewölbe, oder

das durch Schwere und Bewegung im regelmäßigen Abstand und festen Zusammenhang seiner Glieder bestehende Sonnensystem, kurz der Makrokosmos nach seinen Grundgesetzen im mikrokosmischen Bild entgegen. Ein Schwebendes das keine Stütze hat, ein schiefer Thurm der zu fallen droht, sind uns darum in der Architektur widerwärtig; denn sie soll als Kunst eben das Innere, das Gesetz der Dinge, sichtbar machen, die Schwere soll durch die tragende Kraft aufgehoben, die Bewegung dieser durch die Schwere begrenzt und gemäßigt erscheinen; im Gleichgewicht beider wollen wir den Kosmos, die schöne Ordnung und sich wechselseitig bedingende Gliederung der Welt vor Augen haben.

Das ist nun die Eigenthümlichkeit aller Kunst daß sie das innere, den Erscheinungen zu Grund liegende Wesen rein und klar hervorhebt, in ihren Formen rein und klar zur Anschauung und zum Verständniß bringt; und so ist das schöne Bauwerk ein sichtbarer Ausdruck unsichtbarer Weltkräfte, so stellt es uns dar

Wie Alles sich zum Ganzen webt,
Eins in dem Andern wirkt und lebt,
Wie Himmelskräfte auf- und nieder steigen
Und sich die goldnen Eimer reichen,
Mit segenduftenden Schwingen
Vom Himmel zu der Erde dringen,
Harmonisch all das All durchklingen.

Endlich nannte ich das Verhältniß der Kräfte oder der zu einem Ganzen verbundenen Linien ein mathematisch bestimmbares; das heißt es gilt auch hier das Wort der Schrift, daß alles nach Zahl, Maß und Gewicht geordnet ist; aber man würde irren, wenn man glaubte durch Berechnen und geometrische Constructionen das Kunstwerk hervorbringen zu können. Es ist hier wie bei der Musik. Auch da lassen sich die Schwingungen und Schwingungsverhältnisse sowol der nacheinander folgenden Töne in der Melodie als der gleichzeitig erklingenden in der Harmonie durch Zahlen ausdrücken, und dem Wohlgefälligen der Consonanz entspricht eine einfache leicht faßliche Proportion dieser Zahlen. Wenn man demnach auch ein Volkslied so gut wie eine Symphonie berechnen kann, errechnen, durch Verstandesoperationen finden lassen sie sich nicht, da waltet die Phantasie und die göttliche Eingebung. Gleiche Bewandtniß hat es mit der Baukunst. Der rechte Winkel, der Kreis, das Dreieck herrschen als Grundformen in der antiken Architektur; die gothische wird complicirter; die

schräge Linie, im Kreuzgewölbe die Diagonale, der Spitzbogen, die Vielecke, die Curven tiefer Höhlungen erfordern größere geometrische Kenntnisse, und da diese bei den Handwerkern nicht vorauszusetzen waren, so galt es Handgriffe für sie zu finden, was durch die sogenannte Quadratur oder Achtur geschah; und mit Recht bemerkt Schnaase gegen diejenigen welche sich das große Mysterium durch kleine Geheimnisse und das geheime Walten des Geistes in der Geschichte durch geheime Gesellschaften erklären, daß jene Kunstgriffe eher die Kraft der künstlerischen Erfindung lähmen als die schöpferische Macht der Kunst ersetzen konnten. Sie dienten zur leichteren Reproduction, sie waren mechanische Hülfsmittel für schwierige Constructionen, und mochten allerdings dem Steinmetzen, der ihre Gründe nicht kannte, räthselhaft, und da sie ihn zu feinen und verwickelten Arbeiten wunderbar befähigten, wie ein Arcanum erscheinen. So muß auch der Musiker Generalbaß studiren, aber die Kenntniß des Contrapunktes befähigt darum nicht zur Melodienerfindung.

Wie die einfachen Zahlenverhältnisse von 1:2 in den Schwingungen der Octave, von 2:3 in denen der Quinte, von 4:5 in denen der Terz schon von Pythagoras gefunden und danach in der Formel 4:5:6:8 die Proportion des Duraccords aufgestellt wurde, so hat man auch in dem Verhältniß der Länge, Breite, Höhe eines Gebäudes, sowie in dem Verhältniß einzelner Theile zum Ganzen nach bestimmten Zahlen gesucht, und gefunden daß bei denen welche den gewaltigsten oder befriedigendsten Eindruck machen ebenfalls solche einfache Zahlen zu Grunde liegen, gewöhnlich mit kleinen Abweichungen, die entweder das Augenmaß nicht unterscheidet, oder die von der Perspective verlangt werden, mitunter auch zu ihrer Unterstützung dienen. So ist in Kirchen der Pfeilerabstand ein für die Construction des Ganzen, für die Breite und Länge der Schiffe vielfach maßgebendes Moment. In der Elisabethenkirche zu Marburg beträgt die Entfernung von einer Pfeilerachse zur andern 18 Fuß; dies ist die Breite des Seitenschiffs; das Doppelte beträgt die Breite des Mittelschiffs und die Höhe des Hauptportals, das Vierfache die Gewölbhöhe und die lichte Breite des Langhauses, das Sechsfache die Giebelhöhe, das Achtfache die größte Breite (oder die Länge des Kreuzschiffs), das Zwölffache die Länge des Innern, das Funfzehnfache die Thurmhöhe. Das Grundmaß des Kölner Doms sind 50 zehnzollige Fuß als Breite des Mittelschiffs von einer Pfeilerachse zur an-

dern; jedes der vier Seitenschiffe mißt die Hälfte, die ganze Breite des Langbaues also das Dreifache, 150 Fuß. Dies ist auch die Höhe des Mittelschiffs, die der Seitenschiffe beträgt $^2/_5$ davon oder 60 Fuß; die Höhe des Mittelschiffs verhält sich zu seiner Breite wie 3 : 1, die der Seitenschiffe wie 60 : 25 = 12 : 5. Der Querbau des Kreuzes hat auf jeder Seite nur ein Seitenschiff; seine Breite 100 Fuß, verhält sich also zu der des Chors oder Langbaues wie 100 : 150, wie 2 : 3. Der Querbau ist 250 Fuß lang, seine Länge verhält sich also zu seiner Breite wie 5:2. Die Länge des ganzen Doms beträgt 450 Fuß, sie verhält sich zur größten Breite des Ganzen oder der Länge des Querschiffs wie 9 : 5, und zur Breite des Längenbaues wie 450 : 150 = 3 : 1. Die Höhe der Thürme soll der Länge des Doms gleich erscheinen, in Rücksicht auf die perspectivische Verkürzung aber hat der ursprüngliche Bauriß sie für die wirkliche Ausführung größer genommen. So stehen die mannichfaltigen und gewaltigen Dimensionen in einfach übersichtlichem Verhältniß. — Bei den großen ägyptischen Pyramiden verhält sich die Höhe zu einer Seite der Grundlinie wie 5 : 8, und die Hälfte der Grundlinie verhält sich zur lothrechten Höhe wie die Seitenhöhe zur ganzen Grundlinie. — Am Parthenon ist die Höhe der Säulen das Sechsfache ihres Durchmessers, die Breite der ganzen Vorderseite gleich der Länge der Cella, nämlich 100 Fuß, daher derselbe auch Hekatompedon hieß, die Länge des Ganzen 225 Fuß; das Verhältniß von 4 : 9 machte indeß bei der perspectivischen Verkürzung den Eindruck wie von 1 : 2; hätte man dieses Verhältniß genommen, so wäre der Eindruck einer doppelt so mächtigen Länge nicht erreicht worden.

Wenn aber die Baukunst eine ganze Linie in ungleiche Theile gliedern will, z. B. die Höhe eines Hauses in ein höheres und ein niederes Stockwerk, wie hat sie dann zu verfahren? Hier hat Zeising das allgemeine Proportionsgesetz gefunden: der kleinere Theil verhält sich zum größern wie der größere zum Ganzen. Man bewerkstelligt diese Theilung durch den sogenannten goldenen Schnitt. So sind im Parthenon die untern tragenden, emporstrebenden Theile, Basis und Säulen, etwas höher als die obern getragenen, das Gebälk und Dach; die Grundlinie des Architravs aber, der auf den Säulen lagert und sie zum Ganzen verbindet, ist die des goldenen Schnitts, d. h. sie bezeichnet einen Punkt der ganzen Höhe welcher dieselbe in zwei ungleiche Theile theilt, deren oberer sich zum untern wie der untere zum Ganzen verhält; der

obere Theil ist kleiner als die Hälfte, größer als ein Drittel. In Zeising's Schrift über die Proportionslehre wird an der Elisabethenkirche und am Kölner Dom auf eine überraschende Weise bis in das Einzelnste hin und auf mannichfach complicirte Art dieses Gliederungsverhältniß nachgewiesen; man bedarf dazu der veranschaulichenden Zeichnung. Ich bin weit entfernt zu glauben daß die Baumeister nach dem goldenen Schnitt ihre Risse entworfen haben, sondern sie sind von ihrem Schönheitssinne geleitet worden, und ihr Genius hat unbewußt in seinen Werken dasselbe Gesetz erfüllt, dem die Natur vielfach in ihren Werken folgt, z. B. wenn sie die Leibesmitte des Menschen für das Auge durch die Taille oder den Nabel bezeichnet, dieser aber die Stelle des goldenen Schnitts in der Normalgestalt einnimmt. Hatte die künstlerische Phantasie die Skizze entworfen, so konnte recht gut für die endliche Festsetzung der Maße ihr Verhältniß nach dem goldenen Schnitt geprüft und berichtigt werden. Kleine Abweichungen geben dann den individuellen charakteristischen Ausdruck vom Uebergewicht des Ober- oder Unterkörpers; sie müssen aber klein bleiben, wenn die Schönheit und Wohlgefälligkeit bestehen soll.

Wenden wir nach diesen erläuternden Einzelheiten nochmals unsern Blick auf die Musik in ihrem Verhältniß zur Architektur, so tritt in der Geschichte beider Künste das eigenthümliche Widerspiel ein daß die Architektur am frühesten, die Musik am spätesten ihre eigentlich künstlerische Ausbildung erhalten hat. Der Grund hiervon ist leicht anzugeben. Die Architektur ist eine vorzugsweise objective Kunst; ihre großen Werke sind nicht das Erzeugniß eines Einzelnen, sondern eine Gesammtthat des ganzen Volks, und wie tausende von Händen zu ihrer Vollendung mitwirken, so müssen sie auch das diesen allen Gemeinsame, nicht das Absonderliche einer bestimmten Individualität ausprägen; sie geben ein Bild des Volksgeistes, dem der persönliche sich unterordnet und einfügt. Ein Baustil läßt sich so wenig willkürlich erfinden als eine Ilias oder ein Nibelungenlied, sondern er erwächst allmählich aus und mit dem Volksbewußtsein, und trägt die einzelnen Künstler, deren es zur Ausführung umfassender Werke, zu einem Parthenon so gut wie zu einem Nibelungenliede bedarf, die aber ihre Persönlichkeit nur durch künstlerische Vollendung und Durchbildung des Gegebenen geltend machen. Solch gemeinsames Bewußtsein in gleichem Glauben, gleicher Sitte, gleicher Lebenserfahrung herrscht nun in der Jugendzeit der Völker; erst später treten die Indivi-

dualitäten für sich hervor, ihre eigene Weltanschauung im Unterschied von den andern zu offenbaren, ihre eigene Darstellungsweise zu entfalten.

Die Musik nun ist eine durchaus subjective Kunst; sie verlangt die Ausbildung des Gemüthlebens in seiner Innerlichkeit, die Harmonisirung des Selbstgefühls im persönlichen Geiste. Die Subjectivität in ihrer unendlichen Bedeutung mußte erst erkannt und zum Ende und Ausgangspunkte der verschiedenen Daseinssphären gemacht sein, ehe die Musik sich selbständig entwickeln konnte. Das war in der alten Welt nicht der Fall, auch in Griechenland diente sie begleitend der Poesie. Erst das Mittelalter begann in der christlichen Welt eine umfassende Harmonielehre zu bilden und zu üben, erst die neuere Zeit schuf die sich selbst genügende Instrumentalmusik. Unser individualistisches Zeitalter mit seinem Freiheitsstreben hat noch keinen allgemeingültigen Baustil, und wird ihn erst mit der Einigung der Geister in einer Versöhnung der streitenden Principien gewinnen; aber den größten Beweis daß die unerschöpfliche Kraft der künstlerischen Genialität unerloschen ist, haben Haydn, Mozart und Beethoven geliefert, deren Symphonien als gewaltige Tongebäude mit ihrem tiefen Sinn und ihrer herzbezaubernden Anmuth ebenso als die Erstlinge und Symbole einer neuen Kunst- und Lebensrichtung dastehen wie die Dome in der kirchlichen Herrlichkeit des Mittelalters.

Technik und Material.

In der Architektur herrscht das statische Gesetz; es bedingt die Grundformen der Glieder des Baues, und die Construction derselben soll nicht verdeckt, sondern vielmehr durch ihre Gestalt selbst dem Auge deutlich und ihre Wechselwirkung sichtbar gemacht werden. Die Aufschichtung fester Massen über einem Grab, zu einem Thurm, zur erhöhten Stätte eines Opferaltars gibt den einzelnen Werkstücken noch keine besondere Leistung und eigenthümliche Bedeutung, sondern fügt sie nur zur Einheit einer gewaltigen, auf der Erde lagernden, verjüngt aufsteigenden Masse zusammen, die des Geistes Hand in der Regelmäßigkeit und mathematischen Bestimmtheit der rings umschreibenden Linien und Flächen bekundet. Das verjüngte Aufsteigen ist durch das statische Gesetz des festen Standes und Haltes bedingt und spricht zugleich das Emporstreben aus. Die großen Pyramiden der Aegypter, Königsgrab-

mäler, der Thurm des Bel zu Babel, die Theokallis der Mexicaner zeigen im Beginn der Cultur die ähnlichen Anfänge der Bauthätigkeit; das Massenhafte als solches soll den Eindruck des Erhabenen machen, und wirkt noch auf unser Gemüth durch den Gedanken der Dauer, der Ewigkeit. Die Pyramide zeigt wie der Gegensatz des Quadrats sich zur Einheit der Spitze emporhebt oder wie diese Einheit zum Unterschied auseinandergeht um wieder zu sich selbst zurückzukehren, und ist so ein Bild des Seins, des Verhältnisses von Gott und Welt.

Der nächste Schritt besteht darin daß man den Gegensatz der Kraft und Last ausdrückt, und dies geschieht durch eine Sonderung des Tragenden (der Mauer, oder der freien raumöffnenden Stütze und der verschließenden Wand) von dem Getragenen (der Decke und dem schirmenden Dache). Die Grundform des Baues hängt von der Decke ab; wie sie auflagert, wie sie den Raum überspannt und das Ganze zusammenhält, dies bedingt auch die Bildung der tragenden Theile, und es zeigt sich hier der Fortgang der Technik von der natürlichen unterhöhlten Felsenmasse zum Stein- und Holzbalken, zur Wölbung.

Wenn man, wie es in Indien und Nubien geschah, einen Tempel in das Felsengebirge einhaut, so verharrt eigentlich die umschließende Decke mit den Seitenwänden, mit dem Grunde des Bodens in einem ununterbrochenen Zusammenhang, und statt einzelner Theile von verschiedener Function besteht nur ein gleichartiges, verwachsenes Ganzes, das sich nach der Beschaffenheit des Steins richten muß und an den Boden gebunden bleibt. Schichtet man aber Mauern auf und deckt sie mit einer Platte, so wird von ihnen nicht blos der Raum umschlossen, sondern die Seitenwände erscheinen zugleich als tragend, die Decke als auf ihnen lastend und über der Mitte schwebend. Die Entfernung der Seitenwände hängt hier von der Größe der Deckplatte und von der Haltbarkeit ihrer Masse ab. Um größere Räume zu umspannen genügt Ein Stein nicht, sondern die Decke muß aus mehreren Werkstücken künstlich zusammengesetzt werden. Man legt Balken von einer Wand zur andern und füllt die Zwischenräume durch eine oder mehrere Platten. Die lange und schmale Gestalt der Säle in den neuausgegrabenen Palästen der alten Assyrier in Ninive war dadurch veranlaßt daß man sie nicht breiter machen als man mit der Balkenlänge reichen konnte. Die Aegypter, die Griechen dann errichteten in dem mittlern Raume Pfeiler oder

Säulen, auf denen sie von vier Seiten her die Balken zusammentreffen ließen, und die so entstehenden Zwischenfelder theilten sie noch einmal durch ein leichteres Balkenkreuz und schlossen diese klein gewordenen Räume nun mit einer Platte. Die Säulen und ihre Stellung waren hier von der Gestalt der Decke gefordert und bedingt. –

Ein weiterer bedeutsamer Schritt besteht darin die Decke nicht sowol durch einzelne große Werkstücke als durch eine künstliche Zusammenfügung kleiner Theile zu einem großen Ganzen zu bilden, was durch den Steinschnitt und die Wölbung geschieht, die technisch bereits von Etruriern und Römern geübt, ästhetisch aber erst in der christlichen Welt, im romanischen und gothischen Stil entwickelt wurde. Man behaut die Steine keilförmig, sodaß sie nach innen schmäler, nach außen breiter sind, und die Linien der Seiten, mit denen sie aufeinander lagern, als Radien von einem gemeinsamen Mittelpunkt ausgehen, und die Innen- und Außenseiten der Wölbung zwei concentrische Kreise darstellen. Der erste Wölbstein liegt auf der wagrechten Wand, von ihm aufwärts erhalten die andern eine stets geneigtere Lage, der mittlere Stein, der die beiden Bogen vereint, wird hier von diesen schwebend emporgehalten und getragen, und doch ist er es der die andern alle wieder stützt, der ihnen den Halt gibt, ohne den die Bogen zusammenfallen würden. Verbindet man die Steine noch durch Mörtel, so werden sie eine künstlich bereitete homogene Masse. Legt man einen Bogen neben den andern, so kann man auf diese Weise einen tiefen Raum, wie das Schiff einer Kirche, durch ein Gewölbe decken, das die Seitenwände verbindet, einem durchschnittenen Cylinder gleicht und Tonnengewölbe genannt wird. Aber die in sich gespannte Kraft des Bogens übt einen starken Schub gegen die Seiten aus und droht sie auseinander zu sprengen, wenn sie nicht sehr massiv gebaut sind oder ihnen ein Widerlager gegeben wird. Macht man indeß dieses hinlänglich schwer, die Mauern hinlänglich stark, so kann man jede beliebige Weite durch diese sich selbst tragende Decke überspannen.

Soll ein innerer Raum, z. B. in der Kirche, selbst gegliedert, ein Theil von dem andern zwar nicht geschieden und getrennt, aber doch von ihm unterschieden werden, so geschieht dies durch freistehende, raumöffnende Stützen, die nach oben Träger der Decke werden, unten und in ihrer Reihe aber die Sonderung des Raumes bezeichnen, wie die Pfeiler oder Säulen das Mittelschiff der

Kirche vor den Seitenschiffen hervorheben, und dabei doch den gegenseitigen Einblick und Zugang offen halten. Man gibt diesen Stützen in der Architektur eine regelmäßige Stellung, man läßt auch die ihnen entsprechenden Mauertheile hervortreten, und man gewinnt so mehrere Quadrate nebeneinander, in deren Ecken die Pfeiler stehen. Nun verbindet man diese Pfeiler in der Höhe durch Bogen untereinander, sodaß man auch durch zwei in der Mitte sich schneidende Diagonallinien die schräg gegenüberliegenden Punkte verknüpft. Diese Gurten des Kreuzgewölbes sind dann seine eigentlichen Träger, die Dreiecke zwischen den Bogen werden nur leicht ausgefüllt, aller Druck und Schub wirkt nicht auf die ganze Mauer, sondern nur auf die den Bogen entsprechenden Mauerpfeiler, zwischen denen die umschließende Wand dünn, leicht, zu Fenstern geöffnet sein kann. Wo der Quadrate mehrere sind da hat jeder Bogen des einen in dem ihm entsprechenden des andern sein Gegengewicht, und im einzelnen wie im ganzen haben wir ein thätiges Kämpfen und Streben der Materie, das sich in gegenseitiger Spannung erhält und trägt, und jeder Pfeiler erscheint wie ein Stamm der seine Zweige nach allen Seiten ausbreitet, wie ein Mittelpunkt der sich nach allen Seiten entfaltet. „Es ist also ein reicher, sich mannichfaltig kreuzender Verkehr zwischen beiden Wänden gegeben; sie strömen gleichsam herüber und hinüber, in beständigen Repulsionen, welche den ganzen Raum bis an seine äußersten Grenzen durchdringen. Es ist eine Bewegung ohne Ende, wie die des Lichtes, das, von allen Seiten reflectirt, doch eine ruhige Einheit bildet, wie die des Blutes, das in stetem Kreislaufe den Körper belebt.“ (Schnaase.)

Indeß ist diese Construction der Decke und die daraus folgende des Grundrisses an das Quadrat gebunden; die Kreuzbogen werden bei dem größern Abstand der quer gegeneinander stehenden Pfeiler größer als die Seitenbogen, woraus gar manche Constructionsschwierigkeiten folgen, und es wird stets ein starker Seitenschub von den einzelnen Bogen geübt. Dagegen wirft man alle Last auf die senkrechten Stützen, und kann leicht jedes Rechteck überwölben, wenn man statt des Rundbogens den Spitzbogen nimmt. Dieser wird gebildet indem man aus einem Halbkreis den mittlern Theil ausstößt und die äußern Kreistheile aneinanderdrückt, daß sie mit ihren Spitzen zusammentreffen. Je mehr man aus der Mitte wegläßt, desto steiler wird der Bogen. Durchschneidet man nochmals und wiederholt die zwischen den Kreuzbogen

entstehenden Deckenfelder durch dünnere Gurten, so entstehen die reichen Rippensterne der gothischen Architektur, welche die so verkleinerten Kappen des Gewölbes zwischen ihnen leicht tragen.

Bötticher sagt in seiner Tektonik der Hellenen: „Indem durch die der lothrechten sich immer mehr nähernde in die Höhe gelehnte steilere Linie jeder der beiden Curven des spitzen Bogens immer weniger Schub entsteht, immer mehr nur ein lothrechter Druck auf die Stützen geworfen wird, indem zur Verkleinerung und Erleichterung der Gewölbkappen immer zahlreichere Gurten aus den Stützen aufsteigen, die nach einem reichen, sternförmigen Schema über dem Raum verzweigt die ganze Decke in ein korbähnliches, sich selbst nun frei tragendes Rippengeflecht auflösen, welches die Größe und die Lastung der Kappen auf ein Minimum reducirt, wird der höchste Grad der Leistung eines solchen statischen Gliederungsprincips — die möglich weiteste Spannung bei dem möglich kleinsten Seitenschub und Widerlager — erreicht; es wird mit dem Verschwinden der eigentlich deckenden Glieder im Gewölbe das Princip der Cohärenz völlig besiegt; es werden damit Resultate geliefert die in Hinsicht auf reale Dimensionen gewiß für einen im monolithen Gliederbau befangenen Hellenen als übernatürliche und märchenhafte erscheinen würden, und man ist unstreitig von Bewunderung über die Leichtigkeit und Künstlichkeit der baulichen Mechanik durchdrungen, wenn man Beispiele sieht wo die ganze Deckung eines Raums von solchen Dimensionen daß auf demselben ein nicht kleiner hellenischer Tempelbau Platz die Fülle hätte, von einer einzigen dünnen Säulenstütze in der Höhe schwebend erhalten wird. Indessen zieht auch ganz natürlich die mit den Abstandsweiten der Stützen unverhältnißmäßig steigende Spannhöhe der Spitzbogengurten eine gewaltige Steigerung der Decken- und Raumhöhe überhaupt, und infolge dieser auch die Erhöhung der äußern Strebestützen nach sich. Jetzt ist die Deckung aus lauter einzelnen, freien, für sich selbständigen Gliedern erbildet, es ist keine irgend bauliche Spannweite unmöglich, sobald nur die Höhe unbeschränkt gelassen wird und nur für entsprechende Widerlager gesorgt ist; es ist jedes Planschema möglich zu überdecken; die Natur des Steins ist völlig besiegt, das Material zum Spiel geworden."

Wenn nun aber Bötticher aus den erörterten statischen und mechanischen Verhältnissen allein die Höhenrichtung der gothischen Architektur ableitet und über Nichttechniker und romantische En-

thusiasten spottet, die in jener ein den Charakter des Christenthums ausdrückendes und vom Geist der Religion ausfließendes Resultat, ein Ergebniß der mittelalterlichen Sehnsucht zum Himmel aufzustreben erblicken, so zeigt doch die ganze christliche Architektur deutlich genug die Höhenrichtung im Unterschied von dem griechischen Tempel, der sich mit sicherem Behagen in der Längenrichtung ausbreitet, bei dem die Horizontallinie vorherrscht. Während der Winkel des Dachs hier ein sehr stumpfer ist, wird er in der christlichen Basilika sogleich spitzer, und indem das Mittelschiff doppelt so hoch ist als die Seitenschiffe, tritt schon durch diese Gliederung die Höhenrichtung bedeutsam hervor. Die Griechen haben den Steinschnitt gekannt, Demokrit hat ihn theoretisch erörtert, aber sie haben ihn nicht entwickelt, weil ihrem Geist der geradlinige Gegensatz des Horizontalen und Verticalen und das Vorherrschen des erstern genügte, weil sie durch Säule und Architrav das symbolische Bild ihres Lebens und ihrer Gottesanschauung geben konnten. Die Kirche dagegen ward Innenbau, sie war nicht das Haus für eine Bildsäule des Gottes, sondern die Versammlungsstätte der Gemeinde zum geistigen Gottesdienst, und mit dem Herzen, mit den Gebeten stiegen auch die Steine der Pfeiler zu Gott empor. Das Mittelalter erfand jene bewundernswerthe Technik des gothischen Stils, weil durch sie allein dem dunkeln Drang der Gemüther ein Genüge geleistet, weil durch sie allein die Kirche zu einem Sinnbilde des Gottesreichs werden konnte. Der Rundbogen leitet in seinem Umschwung das Auge wieder herab, in seinem ununterbrochenen Halbkreis wird im Flusse der Linien der Mittelpunkt der Höhe nicht festgestellt und festgehalten; der Scheitelpunkt des Spitzbogens aber erscheint als die wechselweise einander sich stützende Verbindung zweier emporstrebender Glieder; der Blick wird hier nicht wieder hinabgelenkt, sondern doppelt emporgeführt und in der höchsten Stelle als der sichtbaren Mittellinie des ganzen Baues festgehalten. Die höchste Stelle erscheint als der Zielpunkt aller Kräfte, die zu ihr aufstreben um in ihr gegenseitig Halt und Ruhe zu finden. Wie Leib und Seele in der Natur, so entsprechen sich in der Kunst Geist und Technik, Idee und Material. Die allgemeine Anwendung des Spitzbogens im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert beweist daß eine allgemeine Forderung des Volksgemüths in ihm befriedigt, eine Grundstimmung der Zeit in ihm ausgesprochen wurde, wenn auch seine erste Erfindung und Anwendung nicht aus ästhetischen, son-

dern aus statischen und technischen Rücksichten entsprungen sein mag. Die ungeheuern Räume der Peterskirche wurden wieder mit Kuppel- und Tonnengewölben überdeckt, als die ganze Geistesrichtung der Nationen eine andere geworden war. Es wäre lächerlich in der Physiologie die mechanischen und chemischen Gesetze und Lebensbedingungen verachten zu wollen, aber in höchster Instanz gilt bei den Organismen der Natur wie bei denen der Kunst das Schiller'sche Wort:

Es ist der Geist der sich den Körper baut.

Allerdings nimmt der Geist auf das Material Rücksicht, und wie dem Dichter oft der gebotene Reim einen Gedanken, das vorgeschriebene Versmaß eine eigenthümlich sinnvolle Wendung hervorruft, so regt und lockt auch die Beschaffenheit des Stoffs den Architekten zu manchen constructiven oder verzierenden Formen an. Das Material selbst muß für monumentale Werke von Stärke und Dauer sein, es muß die Möglichkeit einer freien Behandlung von Seiten des Künstlers gewähren, es muß durch seine eigene äußere Erscheinung der Tragkraft oder der Schwere, die ihm einwohnt, auch einen sogleich faßlichen, sichtbaren Ausdruck geben, damit wir ohne Reflexion das Wesen und die Bedeutung der Sache in ihrer Form anschauend erkennen.

Zur Stütze und zum Tragbalken bietet die Natur dem Menschen das Holz des Baumstamms dar, und Säulen und Dach sind ganz gewiß auch überall zuerst in Holz ausgeführt, die hier gewonnenen Formen auch auf den Steinbau übertragen worden. Aber sobald man nicht bei dem einfachsten Block- und Gebirgshause stehen bleiben und vom Bedürfnißbau zu monumentalen Werken fortschreiten will, erscheint das Holz zum Raumverschluß wenig geeignet, und wenn man es in würfelförmige Klötze zerlegen und daraus eine Wand zusammenfügen will, so steht die Faserung nach dem natürlichen Wuchs mit ihrer gegebenen Richtung der künstlerischen Freiheit entgegen; sie öffnet auch die Masse selbst der eindringenden Feuchtigkeit und setzt sie durch Verwitterung einem baldigen Untergang aus, während das Denkmal oder das öffentliche Gebäude für die Dauer sein sollte. Stellt man aber nur ein Balkengerüst von Holz auf und füllt die Zwischenräume mit Steinen, mit gebranntem Thon oder getrocknetem Lehm aus, so wird dem minder Festen die bedeutendste Leistung aufgelegt und hat man im Material selbst eine unverbundene Zweiheit, die der

Einheit des ästhetischen Eindrucks im Wege steht, und will man durch Verputz das Ganze verkleiden statt sein Material zu zeigen, so gibt das den ebenso äußerlichen als in seiner Unwahrheit nüchternen Schein einer gleichen Fläche ohne constructive Gliederung. Viel ansprechender wirkt es da, wenn im Bedürfnißbau, wie bei dem Bauernhause, das Holzgerüste sichtbar bleibt und durch einen besondern Anstrich gegen die Witterung geschützt wird; ja es ließe sich hier vielleicht eine symmetrische mannichfaltige Gliederung in diesem sogenannten Riegelbau erzielen, es ließen sich die Zwischenräume durch den Schmuck von Gemälden oder Reliefs aus gebranntem Thon reizend und sinnvoll verzieren; für monumentale Werke aber ergibt sich, abgesehen von den Balken und Sparren des Dachs, ein anderes Material als das passende.

Dieses Material ist der Stein. Wie er im Fels des Gebirgs den festen Kern und damit das architektonische Gerüste des Erdkörpers selbst bildet, wie er in Massen bricht, die sich ebenso gut zu Balken und Platten wie zu Quadern verarbeiten lassen, so veranschaulicht er in seiner eigenen Ausdehnung, Stärke und Schwere den innigen Zusammenhang dieser Momente und eignet sich deshalb ganz besonders für den ästhetischen Ausdruck von Kraft und Last und ihrer Wechselwirkung, den die Baukunst darzustellen hat. Das Gefüge des Steins selbst ist bald härter, wie im Granit, Syenit, Porphyr, bald weicher, wie im Sand- und Kalkstein oder Trachyt, und er bietet sich selbst dadurch bald zu feinerer, bald zu breiterer und derberer Behandlung im Ornamente dar, sowie er auch durch den Ton seiner Farbe die Stimmung des Gebäudes zu größerer Klarheit bringen hilft; man denke an die Dome von Köln, Strasburg und Mailand, oder an die honiggelb schimmernden Marmortempel Athens. Die Steinarchitektur verzichtet selbst auf einen großen Theil ihrer Würde und ihres tiefern Reizes, wenn sie durch Bewurf und Anstrich ihr Material verdeckt, statt es zu zeigen und künstlerisch durchzubilden, obwol sie andererseits allerdings die Wirkung einzelner Ornamente durch den Glanz des Goldes oder einer leuchtenden Farbe erhöhen kann. Es ist nicht blos seine die kleine Anhöhe beherrschende Stellung die dem Palast Pitti in Florenz die größere Herrlichkeit seines Eindrucks vor der neuen Residenz in München sichert, sondern sie beruht auch darauf daß dort der rauhe Mauerstein in seiner cyklopischen Wucht sichtbar bleibt und dennoch durch die klare Macht des Ebenmaßes in den harmonischen Linien, Gliederungen

und Grundformen des Baues beherrscht wird; der Sieg der Idee über die trotzige Gewalt der Natur schmückt sich um so mehr mit dem Glanze der Erhabenheit, wenn auch die Stärke des überwundenen Widerstandes vor Augen steht und das Ungefüge selber sich der heitern Anmuth fügen muß.

Künstlich bereitete Steine, gebrannter Thon oder getrockneter Lehm, mußten in Gegenden die an Steinen arm sind diese seit Jahrtausenden ersetzen, schon bei den alten Babyloniern als sie den großen Thurm bauten. Der Backstein kann sich dem Steinbau verbinden, wenn dieser die tragenden Haupttheile, die hervortretenden Pfeiler der Ecken, oder das umschließende Gesims mit massigen Blöcken bildet und jener als das leichtere Material nun zur raumabschließenden Füllung dazwischen verwendet wird. Der Backstein, sagt Vischer sehr beachtenswerth, läßt sich durch die Fügungsweise zu einer in mannichfaltiger Zeichnung an Stickerei erinnernden Darstellung der Flächen verwenden; er läßt sich aber auch aus verschiedenfarbigem Thon bereiten, in verschiedenen Farben glaciren, und die so gefärbten Einzelglieder können in ihrer Fügung wie eine Mosaik zu beliebiger Form zusammengestellt werden, wozu noch die plastische Belebung durch Vor- und Zurückstellen tritt. Hier ist eine Auskunft der fruchtbarsten Art aus der Streitfrage der Polychromie gegeben, und daraus muß auch der Steinbau offenbar noch mehr lernen als bisher; er muß, wo er sich zur Verbindung mit der Farbe nicht entschließen kann und will, durch Anwendung verschiedenen Farbentons im Gestein und durch Beiziehung des Backsteins in Gliedern und Ornamenten eine Vielfarbigkeit ohne Anstrich entwickeln.

Das Gebäude soll in seinem Aeußern dem Innern entsprechen, und so soll es nach dem Material aussehen aus welchem es hergestellt ist. Auch der Stuck oder Bewurf ist steinartig, und gibt man ihm eine Farbe, so ist es läppische Geschmacklosigkeit ihn roth wie die Rose, grün wie das Laub, blau wie den Himmel anzustreichen, statt ihm einen Ton zu verleihen wie ihn eine oder die andere Steinart, grau, gelblich, bräunlich von Natur hat. Sind Gesimse und die Einrahmungen der Fenster und der Thüre nicht von Haustein, nun so gebe man ihnen die Farbe als ob sie es wären, indem auch die Form jenem ähnlich auf billigere Weise ausgeführt ist. Wie man im Innern die kalte Wand mit Holztäfelung, mit Teppichen wohlbehaglich bekleidet, so kann sie nun auch demgemäß mit mannichfachen Farben, eintönig oder mit

Tapetenmustern geschmückt, ausgestattet werden. Kann man für die tragenden wirkenden Glieder, für Pfeiler und Gesimse einen kräftigen dunklen, für die füllende Wandfläche einen leichten helleren Ton des Gesteins haben, so wird in der äußeren Erscheinung des Baues die zwiefache Farbe die Constructionslinien nicht beeinträchtigen, sondern vielmehr verdeutlichen, wie bei der Verbindung des Hau- und Backsteins.

Die neuere Zeit hat auch zur Anwendung des Eisens gegriffen; seine Stärke und die Leichtigkeit seiner Verbindung eignet es zur Ueberspannung großer Räume; seine Stärke bei geringem Umfang gibt ihm besonders einen raumöffnenden Charakter, wodurch es sich im Innern von Gebäuden zu Treppen, Galerien, Emporbühnen passend erweist. Legt man aber die Last eines massenhaften Gebälkes auf dünne Eisensäulen, so wird uns erst die Reflexion sagen müssen daß sie dasselbe dennoch tragen können, für die unmittelbare Augenfälligkeit der Erscheinung aber wird es ein Misverhältniß und Widerspruch sein. Für Gebäude die dem Licht einen allseitigen Durchgang auch von oben her durch das Dach gewähren sollen, wie Gewächshäuser oder die Paläste zu Industrieausstellungen, eignet sich das Eisen vortrefflich um das Gerippe des Baues zu bilden, während die Füllung mit durchsichtigen Glasscheiben hergestellt wird. Doch macht das Ganze mehr den Eindruck eines leicht aufschlagbaren lichten Zeltes als der monumentalen Dauer und Gediegenheit, und gibt auch bei einer reichen Gliederung weder außen noch innen die Schattenwirkung, welche die architektonischen Massen so malerisch umspielt und sondernd verbindet, wenn der feste undurchsichtige Kern der Gebäude bald vor bald zurücktritt. Außerdem aber verspricht die Bildbarkeit des Eisens durch Guß und Schmieden und die Zierlichkeit der Formen, die sich hier der Stärke paart, diesem Material eine große Zukunft im Ornament, wie man es jetzt schon sowol zu gothischen Thurmhelmen als zu Fensterrosen und Balkonen verwendet.

Kernform, Kunstform, Ornament und Geräthebildung.

Durch Statik und Mechanik hängt die Baukunst mit der Wissenschaft, durch die Ausführung ihrer Entwürfe mittels der Arbeit der Maurer, Zimmerer, Tischler und durch ihre Sorge für die Bedürfnisse des menschlichen Lebens hängt sie mit dem Handwerke zusammen; aber sie erhebt sich dadurch in das Reich der

Freiheit und Schönheit, daß sie nicht blos durch das Ganze in der Harmonie seiner Theile eine Idee veranschaulicht, sondern auch jedem einzelnen Gliede diejenige Gestalt verleiht welche seiner Function entspricht, damit es durch seine Form seinen Begriff, seine Leistung und die Einwirkung ausdrückt die es in der Verbindung mit andern Gliedern empfängt. Die Baukunst ist zunächst an die Bedürfnisse der Menschen in ihrem Zweck und in der Ausführung an die structiven Bedingungen des Stoffs und seiner Schwere mehr als andere Künste gebunden. Darum sagt Schinkel: „Die Zweckmäßigkeit ist das Grundprincip alles Bauens", aber zugleich: „Das Kunstwerk ist nichts als die Darstellung des Ideals." Die Antinomie löst sich, wenn wir bedenken daß ja die Schönheit auch angeschaute Zweckmäßigkeit zu ihren Wesensbestimmungen zählt, daß uns diese letztere in ihr auf wohlgefällige Weise durch die Form selbst offenbar wird. Es gilt also die Raumverhältnisse nach den Erfordernissen des sittlichen und vernunftgemäßen Lebens der Menschen zu ordnen, es gilt in der Construction selbst, an der Kerngestalt des Baues Symmetrie und Proportionalität walten zu lassen, und den Schmuck nicht blos gut zu erfinden und auszuarbeiten, sondern auch an der rechten Stelle anzubringen, wo er selbst Bedeutung gewinnt und die Function, die Richtung, den Zusammenhang der baulichen Glieder hervorhebt.

In der Architektur treten die unsichtbaren allgemeinen Weltkräfte zu Tage, die jedes Atom der Materie und zugleich den Umschwung der Himmelskörper bedingen und bestimmen, Bewegung und Schwere, oder die Kraft der Ausdehnung und des Zusammenhanges der Masse, die Entfernung ihrer Theile und das Band des gemeinsamen Mittelpunkts in deren Wechselanziehung. Die dynamische Auffassung der Natur, die in neuerer Zeit mit der ihm eigenen Schärfe und Klarheit Immanuel Kant aufgestellt, steht keineswegs in einem unversöhnlichen Gegensatze mit der Atomenlehre der Physik und Chemie unserer Tage. Durch diese letztere wird aus der scheinbar unterschiedlosen Masse der Stoffe und Körper ein vielfachst in sich gesondertes harmonisches Ganzes, aber das kleinste Atom ist doch immer schon Materie, es ist schon schwer und ausgedehnt, und in beiden Ausdrücken ist sein Wesen begründet und begriffen. Bloße Schwere, als das Streben zur Einheit und zum gemeinsamen Mittelpunkt, würde, wenn sie allein wirksam wäre, alles Geschiedene in dem Einen Punkt zusammenziehen und so verschwinden lassen; bloße Fortbewegung vom Aus-

gangspunkt würde in einseitiger Thätigkeit alles ins Endlose zerstreuen und alle Continuität und Verbindung aufheben. So würde die alleinthätige Schwere die Planeten an die Sonne reißen, die alleinthätige Bewegung sie in gerader Linie von ihr forttreiben; aber indem beide zusammenwirken entsteht der gesetzmäßige Umschwung und die lebenskräftige Beziehung der Himmelskörper aufeinander. Und so entsteht auch im einzelnen Atom die zusammenhängende Materie durch die bewegende Kraft der Ausdehnung als des Ausgangs vom Centrum und durch die an das Centrum bindende und dadurch alles zusammenhaltende Kraft der Schwere. Indem so in ewigem Aus- und Eingang das Leben der Natur besteht, sind die Bewegung mit ihrem Resultat, der Ausdehnung, und die Schwere mit ihrem Resultat, dem Zusammenhang, die allgemeinen Grundkräfte die den Dingen einwohnen, oder vielmehr die in ihrer Wechselwirkung die Materie selbst und in der Materie ihre eigene Aeußerung und Erscheinung hervorbringen. In der gewordenen Materie selbst wirkt die Bewegung fort als Trennung und Scheidung einzelner Atome und ganzer Himmelskörper, die Schwere oder Anziehung als Gestaltungskraft der Weltsysteme wie der Continuität der irdischen Dinge.

Will nun die Baukunst als die Idealisirung und Verklärung der anorganischen Natur uns ein Bild des Kosmos geben, ein wohlgeordnetes, zweckvolles, durch die Erfindungskraft des Geistes gestaltetes Werk zur Wohnstätte des Geistes hinstellen, so muß sie jene Grundkräfte der Materie in ihrer Thätigkeit und in ihrem Gleichgewichte zeigen; sie muß dieselben in einer Sonderung von Kraft und Last, von tragenden und getragenen Theilen hervortreten und ihre Verbindung zur Einheit erscheinen lassen; sie muß dabei die einzelnen Glieder so bilden daß ihre besondere Bedeutung augenfällig in ihrer Gestalt sich kundgibt, und die Function des Tragens, des Verbindens, des Raumabschließens in ihrer Form einen allverständlichen Ausdruck findet. Schönheit, sagt Schinkel, ist sichtbar gewordene Vernunft der Natur, die Fortsetzung ihrer constructiven Thätigkeit ist die Baukunst.

Vor allem muß die äußere Erscheinung das Innere offenbaren, müssen die constructiv bedeutenden Theile auch sichtbar und mächtig hervortreten und dürfen nicht unter der glatten Hülle einer gemeinsamen Oberfläche oder unter allerhand nichtssagenden Verzierungen verborgen werden. So erscheint der Gegensatz der Säulen und des Architravs im griechischen Tempel sogleich als

das Grundgerüste des Baues, so hat die Gothik alle todte Masse überwunden, und die Starrheit der Mauer aufgelöst in die Gliederung der Strebepfeiler und der Fenster zwischen ihnen; die Bogen, welche im Innern die Pfeiler miteinander verknüpfen, tragen die Felder der Decke, und alles für den statischen Organismus Wichtige wird als solches auf den ersten Blick erkannt. Wenn dann auch die spätere venetianische und römische Palastarchitektur die überwiegende Höhenrichtung verläßt und antike Formen statt der gothischen aufnimmt, die Pilaster und Halbsäulen der einzelnen Stockwerke tragen doch die architravähnlich auf ihnen ruhenden Gesimse, die Mauer erscheint als raumverschließende Füllung zwischen ihnen, und noch in den Ruinen erfreut uns das wohlgeordnete gewaltige Steingerippe, das den Unbilden der Zeit und der zerstörenden Menschenhand trotzte, im Otto-Heinrichs-Bau, der den innern Hof des Heidelberger Schlosses auf der Ostseite begrenzt. Auch die Pinakothek in München kann als ein gelungenes Werk in diesem Stile bezeichnet werden. Dagegen sind die Giebel welche an einem andern Theile des Heidelberger Schlosses hoch in die Luft ragen ohne daß Seitenwände und Dach sich an sie anschließen, mit ihren Fenstern hinter denen keine Gemächer sind, ein leerer und ein eitler Schein, ein blos Aeußeres, dem kein Inneres entspricht, was womöglich noch ärger ist als wenn das Innere und die constructiv nothwendigen Theile des Baues zwar vorhanden sind, aber durch eine willkürliche Decoration der Schauseite überkleidet werden, sodaß diese dann eine Geltung für sich anmaßlich erheischt, die Kernform des Baues und die innere Anordnung ebenfalls für sich hinter ihr stehen bleiben, und eine unvermittelte Zweiheit statt der Einheit des Organismus, ein Widerspruch des Innern und Aeußern statt ihres Sichentsprechens in der Kunstschönheit, ein Außereinander von Nothwendigkeit und Willkür, statt ihrer Durchdringung und Versöhnung in der gesetzerfüllenden Freiheit, der Erfolg eines Strebens ist welches den Schein statt der Wahrheit sich zum Ziel setzte und gerade durch seine Gefallsucht das Wohlgefallen des reinen Geschmacks einbüßt.

Jedes einzelne Glied des Baues soll ferner so gestaltet werden daß sein Wesen und seine Bedeutung in seiner Form klar zu Tage tritt. Der Begriff der Säule zum Beispiel ist der des Tragens und Raumöffnens. Stände aber ihr Schaft unmittelbar auf dem Erdboden und ruhte das Gebälk unmittelbar auf jenem, so wäre weder ausgesprochen daß sie nicht von der Last in den Boden ge-

drückt ist, noch in das Gebälk sich einbohrt und dieses so um sie herniederrutschen kann; sie bedarf deshalb einer Basis, auf der sie steht, die sie von der Erde scheidet, und eines Zwischengliedes zwischen ihr und dem Gebälk, einer Platte, die sie deckt und auf der der Architrav dann lagert. Würde die Säule nach oben hin stärker als sie am untern Ende ist, so stünde sie selbst weniger fest und hätte an ihrer eigenen stets wachsenden Schwere schon zu viel zu schleppen als daß sie für die Aufnahme einer weiteren Last besonders geschickt erschiene; es tritt also das Gegentheil ein, die Säule verjüngt sich von unten nach oben, sie gewinnt dadurch sichersten Stand und wird selbst stets leichter und leichter, sie scheint sich freiwillig der Last entgegenzuheben. Nun trifft sie mit dieser zusammen, ihrem Streben wird Halt geboten, und sie erhält für ihre eigene Gestalt den Abschluß durch das Capitäl, indem ihre Kraft mit nachdrängender Stärke und Fülle dem Druck entgegenschwillt, aber im Umschwung einer Wellenlinie zu sich selbst zurückgebogen wird, während die Ausladung des Capitäls von unten betrachtet einen elastischen Gegensatz gegen die zur Kegelform sich hinneigende Verjüngung bildet und den Anschein bietet als breite die Säule sich nunmehr selber aus um der Last eine größere Unterlage zu gewähren. Würde die Säule unter der Last leiden, so würde sie (gleich einem schwachen Stock auf den wir uns stützen) in der Mitte ausweichen oder brechen; die Statik verlangt also die Verstärkung der Mitte, und diese gelinde Anschwellung, welche die gleichmäßige Verjüngung unterbricht, zeigt an der Gestalt der Säule selbst die Einwirkung der Last an, die sie trägt, macht sichtbar daß sie nicht müßig ist, und gibt ihr den Anschein eines elastischen Lebens, den die unverjüngte oder ohne Anschwellung in der Mitte regelmäßig verjüngt aufsteigende Säule entbehrt und ohne den diese uns nüchtern und schwunglos dünkt. So sind Basis, Capitäl und Schaft der Säule durch ihren Begriff gefordert, und wiederum dürfen diese drei Theile nicht von gleicher Mächtigkeit sein, oder gar Basis und Capitäl überwiegen, wie bei manchen Stützen in den Grottentempeln Indiens, sondern der Schaft muß als die Hauptsache, Basis und Capitäl als die Begrenzung desselben vor Augen stehen. Dies ist die architektonische Gestaltung der Säule um durch ihre Form den Begriff eines tragenden Gliedes auszusprechen und das structiv Nothwendige wie einen Ausdruck freier Lebensthätigkeit erscheinen zu lassen; diese bauliche Formensprache haben die Aegypter in den

ersten Anfängen gefunden und verstanden, die Griechen aber zu künstlerischer Vollendung gebracht. Dagegen ist es eine fremde Symbolik, wenn die Aegypter auch eine Säule in Form der Lotosstaude, das Capitäl als Lotosblume gestalten, weil ihnen der Lotos das Sinnbild der aufstrebenden Erdenkraft ist, die das Symbol des Himmelsgewölbes, das sternengeschmückte Tempeldach, tragen soll. So anziehend es ist hier zu erkennen wie die Aegypter unsere Ansicht von dem Bauwerke als einem Bilde des Kosmos schon durch die bewußte That bestätigt haben, so dürfen wir uns doch nicht verhehlen daß wir nicht unmittelbar durch den Anblick und das ästhetische Gefühl, sondern erst durch Reflexion, durch eine Erkenntniß des Sinnbilds und durch die Uebersetzung desselben in den Gedanken zu jener Idee gelangen, wir dürfen nicht verhehlen daß solch eine plastische Nachbildung eines Naturorganismus die Grenze der Architektur sogleich überschreitet, wenn derselbe sich nicht von selbst ganz besonders zur Erfüllung des baulichen Zweckes eignet. Das ist hier aber keineswegs der Fall. Die Lotosstaude ist zu schwach ein schweres Gebälk zu tragen, und ihre aufgerichtete Knospe gibt dazu ein nach oben sich verjüngendes Capitäl, das die Beziehung auf die Last und die Einwirkung derselben nicht ausspricht.

Dabei sind die Säulen zugleich raumöffnend, sie gestatten Durchblick und Durchgang zwischen ihnen, und hierfür eignet sich die runde Form des Schaftes, da die Kreisfläche den kleinsten Raum einnimmt, die Ecken nicht sich in den Weg stellen und das Zusammenrücken der Seiten aneinander zur Bildung einer Mauer ausgeschlossen wird, was bei quadratförmigen Pfeilern nicht der Fall ist. Die Aegypter näherten den quadratförmigen Pfeiler durch Abstumpfung der Kanten dem Kreis, sie machten ihn zum Acht- oder Sechzehneck, und diesem näherten wieder die Griechen den runden Säulenstamm durch Canneliren. Hier indeß ist der Kreis das Erste und Bleibende, und die sechzehn oder vierundzwanzig Vertiefungen rings um denselben herum, zwischen denen die Punkte der Kreislinien bei den Doriern als Kante, bei den Joniern als Streifen des Schaftes stehen bleiben, geben in der Abwechslung mit diesen nur das entwickelte Bild des Kreises selbst und veranschaulichen wie die einzelnen Punkte der Umfangslinie ebenso durch die Radien gleichmäßig und allseitig vom Centrum ausgestrahlt als zum Centrum hingezogen werden. Also haben wir auch hier wieder Anziehung und Abstoßung als Grund-

begriff der Materie vor Augen: in den vorspringenden Kanten und Streifen die Kraft ausdehnender Bewegung nach außen, in den vertieften Riefen und Rinnen die Kraft der Anziehung nach innen. Und während die Aegypter oft viele ihrer Säulen durch horizontalliegende Bänder in mehrere Abtheilungen übereinander scheiden und dadurch die herrschende Höhenrichtung auf eine unpassende Art brechen, wird durch jene hellenische Gliederung des Säulenstamms in eine Reihe schmaler aufwärts strebender Linien und Flächen die Höhenrichtung noch viel entschiedener über die Dicke der Säule hervorgehoben, und zugleich ein viel energischeres Spiel von Licht und Schatten als durch die bloße Rundung hervorgerufen.

Ich hatte hierbei die Säule im Auge die dem rechtwinklig auflagernden Balken zur Stütze dient, an welcher also der ungebrochene Gegensatz von Kraft und Last zur Erscheinung kommt; eine etwas andere Bewandtniß hat es mit der Säule oder dem Pfeiler, wenn sie durch Bogen miteinander verbunden werden wie in der romanischen, der gothischen Architektur. Der Bogen verbindet sie, indem er zugleich ihre Bewegung nach oben, wenn auch in einer andern Weise und Richtung, noch fortsetzt, indem er ihnen die Decke tragen hilft, und das Capitäl hat hier also weniger den Abschluß als den Umschwung und die Ausbreitung der aufstrebenden Kraft nach andern Richtungen hin zu versinnlichen. Die romanische Architektur fand nun die ebenso zweckmäßige als schöne Form des Würfelcapitäls. Es galt nämlich das Quadrat der Grundfläche der Bogen mit dem Kreis der Säule zu vermitteln; man setzt daher einen Würfel unter den Bogen, rundet denselben aber nach unten hin ab, sodaß die Seitenflächen nach unten zu in einen Halbkreis ausgehen und eine bogenförmige Begrenzung erhalten, und von unten aufsteigend gewinnt der Blick in der Curve des Capitäls den Anlauf zu der weiten radförmigen Schwingung des Bogens; die schlanke Säule beginnt sich im Capitäl zum Gewölb der Decke zu erweitern.

Ersetzte man die Säule durch den Pfeiler als Gewölbträger, so drückte ein leicht ausladendes Capitäl gleich einem Gesimse auch hier nur die veränderte Richtung des Aufsteigens aus, und erschien wie ein festes Band um die Kraft der nun auseinander strebenden Bogen zusammenzuhalten; die Gewölbgurten dieser Bogen aber durften nicht aus dem nackten viereckigen Stamm erwachsen, sondern man bildete als ihre Träger an den abgestumpften Ecken

des Pfeilers und in der Mitte seiner Seitenflächen freie schlanke Halbsäulen; der Pfeiler glich nun einer Gruppe von Säulen, die durch einen festen Kern verbunden waren, er zeigte einen schönen Wechsel eckiger und runder Formen, er schien sich selber sowol zum Gewölb zu entfalten, als dieses auf ihm ruht und seine Form bedingt. In diesem Sinn hat die gothische Architektur ihre himmelanstrebenden Pfeiler gebildet; im Wechsel ihrer Umfangslinie, die den Gedanken eines elastischen Einziehens und Hervortretens veranschaulicht, könnte man eine Wiederholung der griechischen Säule mit ihren Streifen und Furchen erblicken; allein hier ist der runde cannelirte Stamm in seiner Einheit die Hauptsache, und er als Ganzes stützt den Architrav, während jeder vortretende Rundstab am gothischen Pfeiler einen bestimmten Bogen trägt, und der Kern nur zur Vereinigung dieser Gruppe von Stützen dient. Wo der Stamm zu den Bogengurten sich verzweigend auseinander geht, da schlingt sich das Capitäl wie ein Kranz um ihn herum. Wenn Bötticher in seinem classischen Werk über die Tektonik der Hellenen sagt, daß sowol jedes einzelne Glied des Baues wie die Gesammtheit aller neben dem mechanisch nothwendigen Schema noch einen solchen Habitus erhalten müsse, der jedem einzelnen Gliede den Begriff einer sich beständig entwickelnden Lebensthätigkeit in dauernder Ruhe und Unveränderlichkeit, ihrer Gesammtheit aber den Ausdruck eines organisch verknüpften Ganzen verleihe, so sehen wir mit Verwunderung daß er dieser an den griechischen Tempeln gewonnenen Wahrheitsanschauung eine Verkennung der christlichen Architektur anreiht, und behauptet es fehle ihrem allerdings staunenswerthen Mechanismus die Spiegelung der ewig wahren Natur, die organische Formensprache, die dem Stoffe durch Bildung und Fügung den Anschein eines höhern idealen Lebens für den hohen geistigen Zweck, dem er dienen soll, aufzuprägen weiß. Das organische Wechselverhältniß, der innige Zusammenhang des vielgegliederten Pfeilers und der gewölbten Decke läßt das Eine aus dem Andern erkennen, und in der Gestalt ist das Wesen und die Leistung jedes Gliedes ausgeprägt, anders als bei den Hellenen, weil eben die Leistung eine andere ist, wie ich an dem Capitäl der Säule unter der Wölbung im Unterschied von der Säule unter der wagrechten Decke oben nachgewiesen habe.

Die Mauer selbst ward in der mittelalterlichen Architektur ihrem Begriffe nach gegliedert; ihre Function, sowol die Decke

tragen zu helfen als den Raum des Innern abzuschließen, erschien in klarem Unterschied und in ununterbrochenem Zusammenhange zugleich dadurch daß den Pfeilern im Innern eine pfeilerartige Verstärkung der Mauer entsprach, und daß diese Mauerpfeiler die Gewölbträger wurden, während die Wand zwischen ihnen zurücktrat, und in dünnerer Schichte nur den Raum abschloß, deshalb auch der harte dunkle Stein dem leichten lichtoffenen Glase weichen durfte und die im Stile des Baues selbst gebildeten Fenster eintreten konnten. So ließ schon im romanischen Stil das Aeußere des Baues nicht blos durch das Portal, sondern auch durch die Gliederung der Seitenwand mittels der Pilaster, Lisenen und vom Rundbogen gekrönten Fenster das Innere sicher und deutlich ahnen, wie es der gothische Stil völlig klar aussprach. Die Phantasie macht eben die structiven Erfordernisse zu Motiven der Schönheit, und wie die Dachschräge des griechischen Giebels ein Widerlager verlangt, und der Aufsatz eines in die Höhe ragenden Blattfächers oder einer Sphinx-, einer Greifgestalt die aufstrebende Kraft der Säulen noch über dem von ihm getragenen Gebälk frei ausblühen läßt, so dienen auch in der Gothik die Thurmspitzen der Strebepfeiler diesem Zweck, und bieten zugleich Raum für die Bildsäulen religiöser Helden, die sie hoch über dem niedern Getriebe der Welt als Wächter und Zierden des Heiligthums emporhalten.

Wenn das weltliche Leben der Architektur seine Zwecke setzt, so ist ihre Aufgabe das Reale künstlerisch auszuprägen und zu idealisiren; zweimal hat sie indeß ein Ideal unmittelbar und um seiner selbst willen realisirt, im griechischen Tempel und im gothischen Dom, und dies war nothwendig, wenn es ihr gelingen sollte die Function der einzelnen Glieder des Baues in ihren Formen selbst auszusprechen, sodaß ihre Gestalt ausdrückt was sie für sich bedeuten, was sie dem Ganzen leisten und welchen Einfluß sie auf andere üben, von andern erfahren. Man hat sie deshalb organische Stile genannt, und die Architektur der Renaissance als eine decorative bezeichnet, weil sie die materielle Arbeit des Baues einem Kern von Mauerwerk aufträgt, und an demselben Säulen, Pilasterstreifen, Gesimse nach antiker Art zum Schmuck anbringt. Aber das erschöpft ihren Begriff nicht. Sie entfaltet einen bewundernswürdigen Sinn für den Rhythmus der Massen, für großräumige und feine Verhältnisse und für ihre Harmonie, sie läßt die herrschende Einheit in der Mannichfaltigkeit hervortreten

und das Zweckmäßige wohlgefällig werden; sie gliedert und belebt die Masse nach den Principien der Schönheit durch Säulen und Pilaster, verbindende Bogen und Gesimse, und wenn diese auch nicht selber tragen, lasten und umspannen, so lassen sie doch die organisirenden Kräfte und ihre Verhältnisse für das Auge und für die Phantasie erscheinen; sie sind kein leerer Schmuck, sondern ein sinnvoller Ausdruck des innern Wesens. Allerdings ist die Sonderung des real fungirenden Kernes, des Mauerwerks im Innern, und einer künstlerisch ideal wirkenden Gestaltung des Aeußeren eine Lockerung und Lösung des vollendet Organischen, und die Ausartung in ein willkürlich prunkendes Formenspiel, in Verwilderung und Ueberladung liegt nahe. Allerdings sind diese Pilasterstreifen oder Halbsäulen nicht selber die Träger der oberen Geschosse, diese vorspringenden Gesimse nicht selber die auflagernden und zusammenhaltenden Balken, doch indem sie die innere Gliederung des Baues nach außen veranschaulichen, stellen sie die Kräfte und Verhältnisse der hinter ihnen constructiv thätigen Materie dar. Da diese Formen alle bedeutungsvoll sind, so ist der schöne Schein, mit dem sie das Werk bekleiden, kein müßig aufgehäufter Zierrath, sondern der wohlgefällige Ausdruck des Wesenhaften. Das Zweckmäßige ist billiger und bleibt ebenso solid als dort wo der Kern des constructiv Nothwendigen selbst in der Kunstgestalt zu Tage tritt, und die Phantasie bewegt sich freier in der ästhetischen Verwerthung und Behandlung dessen das um der Schönheit willen gebildet wird. Das Ganze gewinnt allerdings damit ein malerisches Gepräge, und ein erfreuliches Bild fürs Auge ist die Absicht des schönen Scheines der über das Gebäude ausgegossen wird. Auch beruft sich ein Meister der Renaissance, Leo Baptista Alberti, nicht auf Triebkräfte, die im Einzelnen ausgedrückt sein sollen, sondern auf das Bild welches der Bau gewährt und auf das Auge welches dies Bild beschaut und genießt. Die Wechselbeziehung der Höhe, Breite und Tiefe im ganzen Bau wie im einzelnen Geschoß oder Gemach, die Wucht des Sockels und das Kranzgesimse des Daches verlangen nicht blos eine wohlabgewogene Verhältnißmäßigkeit, auch die stärkere oder schwächere Plastik der Formen in Pilastern oder Halbsäulen, in der Bekrönung der Fenster und Portale, ja im Ornament von Capitälen und Flächenzierrathen wird von der Einheit des Ganzen aus bestimmt, und so alle Fülle des Besondern in einen Einklang gebracht, der den

genannten Baumeister von einer künstlerisch durchgebildeten Fassade das Wort brauchen läßt: diese ganze Musik, tutta quella musica.

Aus der Erkenntniß der Kunststile und ihrer Bedeutung folgt für die Gegenwart die freie, aber zweckentsprechende Verwerthung derselben. Ein Museum für antike Bildwerke baut man im griechischen, nicht im gothischen Stil; hinter einer korinthischen Vorhalle erwartet man keine Kirche. Wir brauchen die Stadt- oder Rathhäuser der Niederlande nicht nachzuahmen, wir können die mittelalterlichen Formen mit denen der Renaissance vertauschen, weil unser Bürgerthum der Neuzeit angehört. Ein Gleiches gilt für Ständehäuser, für Regierungs- und Ministerialpaläste, für fürstliche Schlösser. Hier hat die Renaissance zuerst den einheitlichen Grundplan in der klaren reichen Gliederung und die harmonische Vollendung bis zum Ornament gefunden; auf ihrer Bahn gehe man weiter. Vornehmlich Semper hat es in Dresden verstanden die Synagoge wie die Villa, die Gemäldegalerie wie das Theater sofort in ihren Grundformen und deren Durchbildung zu veranschaulichen. Dies gelingt nur wenn der Baumeister den Zweck und die Bedeutung des Baues zur Hauptsache und zum Ausgangspunkte nimmt, danach die innere Gliederung entwirft und diese dann auch statt einer willkürlichen Scheinfassade sichtbar macht, wobei er nun die symmetrischen Bildungen, die wohlgefälligen Verhältnisse, die schmückenden Verzierungen zum Ausdruck der Construction wie der Idee des Ganzen verwendet, das Sachgemäße anmuthig gestaltet.

Es soll also die architektonische Gestalt der einzelnen Bautheile ihren Sinn und Zusammenhang im Ganzen ausdrücken, und dadurch wird dem todten Mechanismus der Stempel des Geistes aufgeprägt oder ein Begriff verkörpert hingestellt, die Kernform selber ist Kunstform, und ein Gebäude in welchem sie ohne allen Schmuck, aber für sich klar und harmonisch waltet, wird zwar einen einfachen, aber ästhetisch bedeutenden Eindruck machen, den man auf dem Gebiete der Sculptur einer ägyptischen Statue, auf dem Felde der Malerei einem Bilde Giotto's vergleichen mag. Wie aber die Musik an das bestimmte Wort der Poesie gern sich anlehnt und wie über der anorganischen Natur die organische sich erhebt, so liebt es auch die Architektur nicht blos selbständigen Werken der andern bildenden Künste eine Stätte zu bereiten, sondern auch diese zu ihrem Dienst zu verwenden und die eigenen Werkstücke, die einzelnen Glieder des Baues festlich zu schmücken.

Das Grundgesetz hierfür ist folgendes: Das Ornament darf die wirkenden, constructiv bedeutenden Theile des Baues nicht verdecken, sondern es soll sie hervorheben und den Sinn und die Bedeutung derselben plastisch aussprechen; es darf kein leerer Schmuck sein, sondern es soll aus der Kernform organisch hervorblühen, und indem es verkündet wie die anorganische Materie Boden und Trägerin des pflanzlichen und animalischen Lebens ist, werden doch die der organischen Welt entlehnten Formen im Geiste der Baukunst geometrisch stilisirt.

Zum belebenden Schmuck einer leeren Fläche kann die Architektur zunächst eine Verbindung der Linien verwenden, mittels deren sie die fungirenden Glieder des Baues umschreibt, sie kann in dem Wechsel des Geraden und Wellenförmigen, Runden und Eckigen ein anmuthiges Spiel, in der Verschlingung, Lösung und Fortführung der Linien einen Reichthum von Formen entfalten, deren Bewegung das Auge freudig folgt, weil sie seiner eigenen entsprechen und sie zu einer behaglichen Thätigkeit einladen. In solch fortlaufendem Linienspiel, das der bunten Märchenphantasie und dem rastlosen Gewebe träumender Einbildungskraft entspricht, haben sich die Araber besonders gefallen, und es hat von ihnen den Namen der Arabesken erhalten. Wenn aber die Fläche etwas anderes soll als den Raum verschließen, wenn das Werkstück die Function hat andere zu tragen oder zu verbinden, bekrönend oder freischwebend zu erscheinen, dann wollen wir im Schmuck der es bekleidet auch ein Symbol seiner Leistung oder seines Wesens sehen. Allerdings geht dieser Schmuck aus der Verbindung mathematisch construirbarer Linien hervor, und ihre regelmäßige Wiederkehr, ihre Vereinigung um einen gemeinsamen Mittelpunkt erinnert nicht blos an die Krystallbildungen der irdischen Stoffe, sondern zeigt auch im Schema des Sterns, der kreis- und fächerförmig entfalteten Blume, des Kelchs, wie den mannichfachen und wechselreichen Gestalten der organischen Welt selbst dieser gesetzmäßig streng entworfene Typus zu Grunde liegt. Ein anderer als geometrisch stilisirter Schmuck, eine unregelmäßig gebildete Fensterrose oder ein den einzelnen Naturgegenstand äußerlich nachahmendes Blättercapitäl, würde aus der Harmonie des ganzen Bauwesens heraustreten, selbst abgesehen davon daß das in Stein, nicht in der weichen Masse gebildete Laub schon das Gepräge des Dauernden und Festen dem Materiale gemäß annehmen muß.

In der Decoration von Pilastern, Friesen, Thüreinfassungen wie von den füllenden Flächen der Wand und Decke hat die Renaissance das Glänzendste geleistet; das Plastische und das farbenreich Malerische wirken zusammen, namentlich wird die Reliefbildung in Gyps, die Stuccatur, und die Zeichnung allo sgraffito verwerthet: über den dunkeln Mörtelgrund wird ein heller gezogen, in diesen ritzt man die Figuren ein, sodaß jener in den Linienzügen wieder sichtbar und dann auch außerhalb der Gestalten wieder bloßgelegt wird. Ein idealvegetabilisches Element waltet vor, Uebergänge in das Thierische, Menschliche schließen sich an, Laub- und Blütenranken umschweben figürliche Darstellungen, das Relief, die Linearzeichnung, die Farben wechseln, und all diese Töne einigen sich zu Vollaccorden. Der Palast des Herzogs von Urbino leuchtet voran; hier gewann Rafael seine ersten Eindrücke; die Titusbäder in Rom kamen dazu, und was dann er mit seiner Schule in den Loggien des Vaticans und in der Farnesina schuf, was Peruzzi und Giulio Romano wetteifernd mit ihm leisteten, das ist das Entzücken der Nachwelt wie es die Freude der Mitwelt war.

Durch eine Umfassung wird etwas zusammengehalten und als Ganzes oder als für sich bestehender Theil bezeichnet; daher die Saumbildung bei den Gewändern und Teppichen, daher jene Linien welche Thüren und Fenster nach innen hin begrenzen ehe sie nach außen hin aufhören; das Gleiche gilt von den Flächen; parallele Streifen rahmen ihre Gestalt ein, die sich dadurch selbst zu begrenzen scheint ehe sie thatsächlich endet; und wo die Streifen an den Ecken zusammenstoßen, da läßt man nach innen gern eine vermittelnde Verzierung hervortreten; ihr mag dann von der Mitte her ein ausstrahlendes sternförmiges Gebilde antworten, zwischen ihnen ein Wechsel von Entfalten und Umkreisen das Auge ergötzen.

Die Decke des Tempels erinnert im Mikrokosmos des Bauwerks an die Sternendecke des Himmels im Makrokosmos der Welt; wird sie nun so gegliedert daß Balken oder Gewölbgurten die verschließenden Theile zwischen sich schwebend tragen, so können diese nicht besser decorirt werden als durch Sterne, die von ihrer Mitte aus die Strahlen entsenden, und die für sich als im Raum frei schwebend auch das einzelne Deckenfeld, abgesehen von der ganzen Decke, sinnvoll charakterisiren. Die vom Mittelpunkt ausgehenden und wieder zu ihm zurückkehrenden Linien der einzelnen

Strahlenschemate und das allseitige symmetrische Gleichgewicht dieser letztern bezeichnet die durch sich selbst thätige und ihre Entfaltung auf sich selbst bezogen erhaltende Kraft, und in dieser Selbstgenügsamkeit das dem Weltkörper eigene Beruhen in seiner Wesenheit.

Kleinere Glieder, welche gleich den Bindewörtern der Sprache oder den Gelenken des menschlichen Körpers zwischen größere Theile des Baues zum Unterscheiden und Verknüpfen eingeschoben werden und zweckmäßig die Kernform der Platte (Abakus) haben, werden von den Griechen mit der Mäanderlinie ornamentirt, die schon das Gewebe der Assyrier hatte, die eine feste Gurte, ein durch ineinander geschlungene Fäden bereitetes Band bezeichnet. Rundstäbe, welche die Function des Zusammenhaltens und Verknüpfens haben, werden passend mit einem Geflecht gleich Riemen ineinander gewundener Wellenlinien geschmückt oder als ein dichter Blätterkranz gebildet.

Aus den gothischen Fialen blühen Kreuzblumen hervor; die First- und Stirnziegel der Griechen sind mit einer Palmette, mit fächerförmig entfalteten, frei aufgerichteten Blumenblättern verziert; ein solcher Palmettenkranz schmückt Gesimse die nichts mehr tragen, sondern die bekrönend abschließen, sodaß die Blätter hier durch keinen Druck von oben niedergebeugt werden. Dagegen versinnlicht das niederhangende herabgebeugte Blatt eine über dem baulichen Glied ruhende, es drückende Last, und der wellenförmige Wulst des Säulencapitäls (dessen Profillinie ich übrigens nicht wie Bötticher von diesem Naturanalogon des Ornaments abstrahirt werden lasse, sondern es als Resultat des Conflicts von Säule und Gebälk, als Ausdruck des Umschwungs der aufstrebenden Kraft fasse, welcher plötzlich Halt geboten wird, und deren überquellende Fülle in sich selbst zurückfließt), der sogenannte Echinus, sage ich, wird deshalb durch einen Kranz niederfallender Blätter bezeichnet, welche die Dorier aufmalten, die Jonier im sogenannten Eierstab plastisch hervorbildeten. Während das dorische Capitäl stark auslabet und die Blätter tief gesenkt sind, weil die schwere Wucht des ganzen Gebälkes auf der gedrungenen Säule lastet, scheint die schlanke korinthische Säule mit dem leichten Gebälk schon mehr zu spielen, und der doppelte Kranz von Akanthusblättern, der ihr wenig ausladendes Capitäl verziert, nickt nur an den Spitzen hernieder, während einzelne Ranken in der

spiralförmigen Windung an die Volute des ionischen Abakus erinnern, und gleich diesem ein Ringen der Gegensätze im mehrfach wiederholten Aufstreben der niedergebogenen Linie zeigen, deren elastische Kraft sich endlich im Auge des Mittelpunktes sammelt. Jene Schneckenformen nämlich an den Seiten des ionischen Capitäls gehören nicht zu diesem, sondern sind eine eigenthümliche Entwickelung der Platte zwischen Säule und Gebälk. Sie sind keine an den Tempel versetzte Ammonshörner, wie Vischer meint, oder keine am Altar aufbewahrte und an den Tempel übertragene Köpfe von geopferten Widdern, wie Ottfried Müller glaubt, sondern vielmehr, wie die Seitenansicht deutlich lehrt, ein Pfühl, der auf das Haupt der Säule wie ein weiches Polster zum leichteren Tragen des schweren Gebälkes gelegt ward, der nun zu beiden Seiten überhing und aufgerollt erschien; die Linien dieser Windung bilden eine Spirale, in welcher sowol das herabdrückende Moment des Dachs als das aufwärts strebende der Säule in dem schwungvollen Umkreisen des Mittelpunkts und damit an dem verbindenden, vermittelnden Glied die Wesenheit der von ihm vermittelten Extreme sichtbar wird.

Ist die Säule Trägerin von Bogen und Stütze von Gewölben, so wird durch diese die aufstrebende Kraft wenn auch in veränderter Richtung noch fortgesetzt, und wie das steilere Würfelcapitäl diesen Uebergang und Umschwung vermittelt, so ist statt seiner oder neben ihm die romanische Architektur reich an Ornamenten, die denselben Begriff versinnlichen. Um die kelchförmig sich erweiternde Säule schlingen sich Pflanzenstengel, die in Blätter auswachsen und unter den Ecken der quadratförmigen Deckplatte gleich den Ranken des korinthischen Capitäls sich spiralförmig winden, die Rundform in die des Quadrats sanft hinüberleitend und zugleich einen leichten Druck und das elastische Gegenstreben veranschaulichend, während in der Mitte zwischen ihnen stern- oder palmettenartige Blumen frei emporragen, da ja die verticale Richtung auch im Bogen fortbesteht. Ein kühneres Spiel der Phantasie läßt jene Pflanzenstengel in Schlangen übergehen oder ersetzt sie durch Vogelgestalten und andere Thiere, die sich mit langgedehnten Hälsen verschlingen, in umgekehrter Stellung die Ecken bilden und Masken, selbst diabolische Fratzen in ihrer Mitte haben. Hier wuchert allerdings das Willkürliche über dem Nothwendigen, und der klare Formgedanke birgt sich in ein groteskes oder allegorisches Gewand. Dagegen führt die Gothik alles wie-

der auf das Maß des Einfachschönen. Wo ihr vielgliederiger Pfeiler sich in die vielfachen Gewölbgurten verzweigt, da umgibt ihn, der sich unter einer leichten Platte zur steileren Kelchform entwickelt, ein Kranz von Blumen und Blättern, „durch welche die edle Gestalt des Stammes durchblickt wie durch das Frühlingslaub der Bäume". Schnaase fügt dieser anmuthigen Vergleichung noch weiter hinzu: durch die zarte Schwingung seines Kelchs leitet das gothische Capitäl sanft von dem senkrechten Stabe in den Bogen über; das Blattwerk, das oft nur auf den Diensten (den vorspringenden Halbsäulen rings um den Pfeilerkern) liegt, aber durch deren Nähe den ganzen Schaft zu umwinden scheint, verbindet diesen soviel als nöthig zu einem Ganzen; durch das Spiel seiner horizontalen Schatten unterbricht es die bedeutsamen senkrechten Linien der Gliederung und läßt sie nicht monoton werden.

Das einfachere romanische wie das gothische Capitäl scheinen mir auch durch ihr Ornament die Behauptung Böttichers zu widerlegen, daß in der mittelalterlichen Architektur alle charakterisirenden Extremitäten dem Kreise des blos Gedachten, des mathematischen Schematismus angehören, und in keinem Fall die tektonische Form, den Organismus der Gliederung aussprechen. „In Hinsicht der Kunstform muß man gestehen die Germanen seien durch und durch energische, aber rohe, der organischen Außenwelt oder dem bildenden Einflusse der Natur entfremdete Handwerker, die Hellenen dagegen seien durch und durch gesittigte, aber in der Natur eingeschlossene, nur von der Mutterbrust derselben ihren geistigen Lebensstrom saugende Dichter gewesen; und wie nach den Anschauungen ihres religiösen Bewußtseins ihre Götter in nimmer alternder Jugend blühen, so sind auch ihre tektonischen Kunstformen immer so frisch und so jung wie die Natur, und werden ebenso unverwelklich dauernd, immer so dieselben sein wie diese." — Ich unterschreibe gern das zum Preis der Griechen Gesagte, aber wie ich glaube daß neben dem Lorber Homer's auch ein immergrüner Kranz für Shakespeare's Haupt gewachsen ist, daß neben Phidias auch ein Rafael ewiger Ehren genießt, von einem Händel, Mozart, Beethoven zu schweigen, da solche Künstler neue Aufgaben mit gleicher schöpferischer Kraft wie ihre hellenischen Genossen lösten, so werden wir sagen müssen daß für das was sie sagen wollten und nach ihrer Geisteseigenthümlichkeit und Weltstellung sagen konnten, die Griechen auch in der Baukunst muster-

gültig sind, daß aber der gegliederte Innenbau für einen geistigen Gottesdienst und die Ueberwindung der Masse im freien Aufbau aller Glieder wie zu einem sichtbaren Gottesreich von ihnen nicht angestrebt, nicht vollbracht wurde, daß jedoch durch die Art und Weise wie die Gothik dieses vollendete, der germanische Geist nicht blos einen berechnenden Verstand, sondern eine wunderbare Poesie entfaltet, eine Phantasie bewiesen hat die in der Organisation des Ganzen wie in der Durchbildung des Einzelnen nicht nachahmend, sondern in originaler Größe Herrliches leistete. Wir sagen mit Platen von den venetianischen Palästen:

Die gothischen Bogen, die sich reich verweben,
Sind von Rosetten überblüht, gehalten
Durch Marmorschafte, vom Balkon umgeben:
Welch eine reiche Fülle von Gestalten,
Wo triefend von des Augenblickes Leben
Tiefsinn und Schönheit im Vereine walten!

Es mögen diese Beispiele, die wir noch durch die Portale und Fensterrosen des Mittelalters oder durch die Triglyphen und Metopen der Dorier und so vieles andere vermehren könnten, zur Erläuterung unseres Ornamentgesetzes genügen. Nur darauf möchte ich noch hinweisen daß alle Decoration Maß halten und nicht prunkenden Effecten nachjagen, daß sie dem Baustil selbst proportional sein soll, einfacher, schlichter, strenger, minder angewandt, wenn der ganze Bau weniger gegliedert in ernster Massenhaftigkeit dasteht; aber wenn er in seiner Construction selbst eine reichere Gliederung, eine leichtere heitere Anmuth zeigt, ziemt ihm auch eine voller blühende, reizender entfaltete Schmückung des Einzelnen. Die Griechen haben ihr Ornament freier und voller geschwungen, die Renaissance hat das noch erhöht; die Gothik läßt die verticalen Streifen, die spitzen Giebel und Bogen auch im Maßwerk des Ornaments vorwalten, und zeigt dadurch überall im Bauwerk denselben eigenthümlichen Bildungstrieb, der die Masse belebt und die Formen des Ganzen und seiner Construction auch im Schmucke des Einzelnen wiederklingen läßt. Und wo Thier- und Menschengestalten hereintreten in den Bau, wie wenn Atlanten und Karyatiden statt der Säulen dienen, so müssen sie architektonisch stilisirt werden, der Schwerpunkt muß mit der Achse ihres Körpers zusammenfallen, sie müssen in ruhiger Haltung gern zu tragen scheinen, sie müssen gleich baulichen Werkstücken dem Gesetze der

Regelmäßigkeit, der Symmetrie folgen, und in allem Wesentlichen einander gleich sein, denn nicht die Vielheit des individuellen Lebens, sondern die allgemeine Grundlage der Erscheinungswelt wird in der Baukunst ideal gestaltet. Deshalb wiederholen die Hellenen ein und dasselbe Ornament an allen gleichen Theilen des Gebäudes, wie das gleiche Metrum durch das ganze Gedicht in der Wiederkehr der Verse oder der Strophen herrscht. In der romantischen Welt waltet mehr Mannichfaltigkeit, aber es bilden sich doch bestimmt wiederkehrende Gruppen, und in dem Wechsel selbst herrscht die Symmetrie, die das Verschiedene doch wieder auf ein Entsprechendes bezieht, oder um das gemeinsame gleiche Wesen spielt die Phantasie nur mit leisen Variationen, die beim Blick auf das Ganze verschwinden, beim nähern Eingehen auf das Einzelne aber eine Ahnung von der unerschöpflichen Lebensfülle des Geistes und der Natur geben wollen. In der Natur löst sich der einfache Totaleindruck eines Berges, je näher wir ihm kommen, in eine Fülle besonderer Bestimmtheit auf. Sehen wir den Wald, so sehen wir nicht zugleich die Blattrippe, aber wenn wir vom Baum zum Zweige gekommen, so fällt uns endlich auch diese ins Auge. Alle Theile sind selbst gegliedert, aber sie gehen im Ganzen auf. So gibt uns ein griechischer Tempel in der Ferne das Bild seiner einfachen Gestalt; treten wir näher, so entwickelt sich uns das Detail der geriefelten Säulen, der Metopen, von welchem jede einen andern Schmuck hat, ja an den Palmetten und Meerlilien, welche die Thür des Erechtheions einrahmen, ist jedes Blatt individuell, nirgends blos die wiederholende Schablone.

Soll endlich das Ornament verstanden werden, so muß es den Begriff der Function deutlich aussprechen, so muß auch hier die Willkür des Künstlers sich dem Allgemeingültigen unterordnen, nicht in falscher Originalitätssucht der Erfindung des Unerhörten und Absonderlichen nachtrachten, sondern das Ewigwahre zu finden und klar darzustellen wissen. Hier ist ihm die Natur Leiterin; ihre Formen prägen die schöpferischen Gedanken des göttlichen Geistes aus, des großen Weltbaumeisters, den Pindar schon als den besten Künstler feiert. Und indem den verschiedenen Völkern der Pflanzentypus ihres eigenen Landes das allgemein anschauliche Muster und die allen zugängliche Nahrung des bildnerischen Sinnes ist, prägt jener Typus sich in den Bauwerken ab, sodaß diese dadurch mit der umgebenden Natur zusammenstimmen; wie das Innere des deutschen Doms an den deutschen Eichwald, sein Thurm

an die deutsche Edeltanne erinnert, so klingt in der italienischen Kuppel die Form der Pinie leise an, so zeigen uns die griechischen Tempel das Blatt des Akanthus und Lorbers, während die Schilfstaude des Nil, die Lotosblume und Palme sich an den Säulen Aegyptens wiederfinden.

Wie der Baum im Blatt sich vervielfältigt, wie ein musikalischer Gedanke in einer Tonfigur Gestalt gewonnen hat und nun in wechselnden Rhythmen ein Adagio wie ein Scherzo wiederklingt und so die verschiedenen Theile wie ein verknüpfendes Band durchzieht, so wiederholt auch die bildende Kunst, namentlich im Geräth und Schmuck, gern auf freie Weise das Ganze, wenigstens nach seinem Grundmotiv im Einzelnen, wodurch jenes sich organisch aus den mannichfaltigen und doch aufeinander hinweisenden Gliedern aufbaut.

Der Schönheitssinn der Völker hat damit begonnen daß die Menschen den eigenen Leib schmückten, daß sie Gewand, Geräthe, Waffen nicht blos zweckmäßig bereiteten, sondern auch sinnig verzierten. Man gibt dem Gewand wie der zusammenhaltenden Spange einen Saum, der durch diese Betonung der Grenze die Form abschließt und das Ganze als solches sichtbar hervorhebt; man verziert zunächst durch gerade oder geschwungene Linien im Zickzack und in Wellen, und bald brechen Anklänge an Pflanzenranken, an Thierköpfe und Augen daraus hervor; man verfolgt dies weiter zur Verwerthung organischer Gestalten. Das Flechtwerk aus Bast, aus Riemen entfaltet sich von einem Mittelpunkt aus oder bereitet ein Band, eine Matte, indem das Auf- und Abtauchen der Streifen regelmäßig wechselt, breitere und schmälere symmetrisch geordnet werden. Hier gewonnene Schemata ergriff dann die Architektur um ihre Ornamente ihnen ähnlich zu machen, und sie ist dann wieder die Lehrmeisterin des Kunsthandwerks, das sie zu ihrem Dienst und in ihren Dienst heranzieht; es soll nun die Geräthe zum Gebrauch des täglichen Lebens nicht blos für dessen Bedürfnisse genügend oder zu eitlem Prunke bereiten, sondern mit dem Nothwendigen und Bedeutungsvollen der Form das Wohlgefällige sinnig verschmelzen und die Zierathen bald aus der Kerngestalt hervorwachsen, bald deren Gedanken lebendig veranschaulichen lassen. Auch hier sind die Griechen musterhaft. Schon Winckelmann sagt: „Alle ihre Formen sind auf Grundsätze des guten Geschmacks gebaut und gleichen einem schönen jungen Menschen, in dessen Geberde ohne sein Zuthun sich die Grazie bildet;

diese erstreckt sich hier bis auf die Handhaben der Gefäße. Die Nachahmung derselben könnte einen ganz andern Geschmack einführen und uns von dem Gekünstelten ab auf die Natur leiten. Die Schönheit dieser Gefäße bildet sich durch die sanftgeschweiften Linien der Formen, welche hier wie an schönen jugendlichen Körpern mehr anwachsend als vollendet sind, damit unser Auge in völlig halbrunde Umkreise seinen Blick nicht endige oder in Ecken eingeschränkt oder auf Spitzen angeheftet bleibe." Tiefer aber hat auch hier Böttícher's Tektonik der Hellenen die Sache gefaßt und dargethan daß nicht blos die stille Musik der Linien, sondern das innerlich Nothwendige und Organische der ganzen Bildung, die wundersame Durchdringung von Freiheit und Gesetz uns anspricht und in der Form der Zweck des Werkes zu anmuthiger Erscheinung kommt. Da ist nicht blos das Profil der Vase von symmetrischen Linien umgrenzt, die in ununterbrochenem Flusse jetzt sich nähern, jetzt auseinander streben, sondern der Bauch, der die Flüssigkeit aufnehmen soll, tritt auch als das Hauptsächliche hervor; er ist vom Fuße getragen, der um des sichern Standes willen eine breite Basis hat, von ihr aus aber sich zusammenzieht und dann wieder gegen den Bauch hin erweitert. Darum mag seine dünne Mitte eine Perlenschnur schmücken, von der nach untenhin ein Blätterkranz hinabsinkt, den Druck der auf dem Fuße ruhenden Last veranschaulichend, während dagegen nach dem Bauch hin ein aufstrebender Blätterkranz sich entfaltet und jenen wie eine Blume in der Knospe trägt. Der Bauch verjüngt sich nach oben zum Hals, und diesem ziemt wieder zum Aus- und Eingießen die breitere Mündung, während er selber naturgemäß weniger Durchmesser hat. Den über der Lippe schwebenden Deckel ziert die Rose, deren Blätter sich sternförmig zum Rande des Gefäßes neigen. Sind Henkel vorhanden, so springen sie, zum Ergreifen einladend, frei vom Gefäß ab; bei der Warwikvase sind es die Weinranken, die aus dem Rebenlaub hervorwachsen, welches das Bacchische Gefäß passend umspielt. Tische, Stühle ruhen auf Füßen die gleich Säulen die Deckplatte tragen; aber sie sollen nicht fest am Boden haften, sondern beweglich sein, und an die Stelle des pflanzenartig Eingewurzelten tritt daher die Form des Thierfußes, der sowol trägt als bewegt, in arabeskenartige Pflanzengebilde übergeht und statt des Capitäls daraus wieder gern sich den Thierkopf als Abschluß erheben läßt. So groß die Fortschritte in Bezug auf die Leuchtkraft unserer Lampen sind, so

stillos und ungefällig ist in der Regel deren Gestalt, während die antiken Candelaber sicher auf den drei schwungvoll hervorspringenden Füßen ruhend, gleich der Säule verjüngt und cannelirt als zierlich schlanker Stamm hervorsprießen und dann zum Abschluß sich becherförmig erweitern, um in die so bereitete Vertiefung die Lampe aufzunehmen.

Ich sah in Pompeji eine Wage; die Schale ward durch die ausgebreiteten Schwingen von vier Vögeln schwebend gehalten, und um den Schwanenhals derselben, der sich über den Rand erhob und wieder absenkte, waren die Kettchen gewunden, die sich oben am Wagbalken einigten; Gewichtstein war der Kopf des Handelsgottes Mercurius. Ein Jagdbecher mag an das auf der Jagd selber erbeutete Trinkhorn erinnern, aber eine früher beliebte Mode, silbernen Menschen- oder Ochsenfiguren den Kopf als Deckel abzunehmen und den Rumpf mit Wein zu füllen, erscheint doch sinnlos. Niemand trinkt aus Thürmen mit gothischen Zinnen und normannischem Maßwerk; die Grundform soll dem Zweck des Geräthes gemäß sein.

Auf Bereitung und Schmuck der Waffen haben alte und neue Zeit ihr Augenmerk gerichtet; auf dem Schild trug der Mann sein Wappen und Wahrzeichen in den Kampf, oder es schreckte dort das versteinernde Bild der Gorgone; auf dem Helm lagerte die Sphinx, und hervorgetriebene Schlachtscenen mochten ihn verzieren. Vischer erwähnt Sturmbock und Gewehr. „Am Sturmbock kann der harte, spröde, dumpfe Stoß nicht besser charakterisirt sein als durch den Widderkopf. Der Hahn am Schlosse des Schießgewehrs schnappt vor, schlägt auf, entzündet das Feuer; das Schnappen mag durch eine Fischform symbolisirt werden, oder mehr als pickender Stoß aufgefaßt durch das Bild des Raubvogels, dagegen bezeichnet der Drache zugleich den Entzündungsproceß; so belebt sich die Waffe, und es liegt in dem treffenden Spiele des Schmucks dieselbe Poesie wie in Beilegung persönlicher Namen, wodurch bei den alten Völkern jede Waffe zu einem persönlichen Wesen wurde, wodurch die Glocke, das Schiff noch heute beseelt vorgestellt wird.“

Noch mögen wir der feinen Bemerkung Lützow's gedenken daß die anfangende Kunst strenger und stilvoller in der Symbolik des Ornamentes ist, weil es ihr noch weniger gelingt durch die Umrißlinien der Kernform selbst das Wesen klar zu veranschaulichen; sobald sie dies erreicht, mag sie der Hülfe des Ornaments ent-

rathen und kann dies mehr als freie Verzierung des gewonnenen Raumes verwenden. Allein widersprechen darf der Schmuck der Kernform niemals, und es bleibt immer das Beste, wenn er organisch aus ihr hervorblüht. Unsere Zeit schwankt zwischen kahler Nüchternheit und überladener Schnörkelei. Künstler wie Fortner und Neureuther sollten berufen sein hier auf umfassende Weise veredelnd einzuwirken. Die Aesthetik stellt hier ein Doppelgesetz obenan: es soll in der Form das Wesen und der Zweck des Geräthes klar veranschaulicht, es soll die Eigenart des Stoffes festgehalten und verwerthet werden. Geschieht beides, dann erscheint das Erzeugniß der Menschenhand wie ein Naturgebilde und wie ein Ausdruck der Idee zugleich; der Gedanke der Sache ist gemäß dem Rohstoffe verwirklicht, es ist als ob dieser selbst sich zu dem Kunstwerk fortentwickelt hätte; Materie und Form stehen im Einklang. Das Nothwendige wohlgefällig sagen und den Bedingungen des Materials sich anschließen, das war ja für uns der Stilbegriff.

In gleichem Sinn hat Semper sein Buch über den Stil in den technischen Künsten geschrieben. Er sucht und findet die Wurzeln und Keime der Kunstformen in den Anfängen der Cultur, er verfolgt ihre Verzweigungen in der Geschichte. Wie die Natur bei aller Fülle des Reichthums doch nur wenige Grundformen tausendfach modificirt, sodaß dieselben bei jeder Neugestaltung wieder durchblicken, so liegen auch der Kunst nur wenige Typen unter, die aus ältester Tradition stammen. Die fossilen Töpfe haben für die Geschichte der Cultur das gleiche Interesse welches der Naturforscher an den Versteinerungen der Pflanzen- und Thierwelt findet; man zeige die Töpfe die ein Volk hervorgebracht und es läßt sich sagen welcher Art es war und auf welcher Bildungsstufe es stand. Mit Binden, Flechten, Weben, Sticken hat die Menschheit begonnen sich Bekleidung und Geräthe zu schaffen, und so sind dort die Typen und Symbole gefunden worden welche die andern Künste weiter verwerthen; auch die Ausdrücke Band, Gurt, Kranz, Futter, Bekleidung, Spannung, Decke, wie sie bei Holzarbeiten und in der Baukunst vorkommen, sind von dem Geflecht oder Gewebe entlehnt das dem Menschen zum Gewand dient. Von hier aus ist das Riemengeflecht als Band und Gurt, ist die Mäanderlinie, ist der Kranz aufgerichteter oder herabfallender Blätter als Symbol der Begrenzung nach oben und unten in die

Architektur gekommen, und vom Teppich aus hat sich der Schmuck des Fußbodens, der Wände, der Zimmerdecke entwickelt.

In Bezug auf die Gewebstoffe bezeichnet Semper Frische, Glätte, Haltbarkeit als Eigenschaften des Flachses, und was diesen widerspricht oder sie minder wirksam macht soll bei der Verarbeitung vermieden werden; der kühlen glatten Oberfläche entspricht eine kühle Farbe wie die Natur sie bietet, wie die Bleiche sie zu einem milden Weiß erhöht, oder kalte Töne, wie das Indigoblau; der matte Schimmer des Flachses macht sich am meisten geltend, wenn die Oberfläche des Gewebes glatt oder damascirt ist. Dagegen ist Wolle der tiefsten Sättigung durch Farbe fähig, und verlangt volle warme Töne. Den Hellenen war sie der liebste Kleidungsstoff. Ihr voller Faltenwurf trat an die Stelle der gekniffenen Linnenzeuge, der wolligen Baumwollgespinne. Der griechische Wollstoff war einfach, ungewürfelt, ungemustert, und der Mantel nicht haarig befranzt, sondern ganz allein darauf berechnet den schönsten, feinsten, vollsten Faltenwurf zu geben, dessen Entwickelung durch kein Muster gestört werden durfte. Dagegen gestattet die Seide zumal der Atlas lebhafteste Färbung und grelle Contraste in der Nebenstellung verschiedener Farbentöne. Denn ähnlich wie beim Metall erscheint die Tiefe der Falten dunkel, beinahe schwarz, und von der Höhe reflectirt ein weißer Glanz; somit erscheint ein Dreiklang, die Localfarbe steht in der Mitte von Licht und Dunkel. Zugleich aber spiegelt Atlas die nebengestellten Farben am entschiedensten zurück, sodaß durch den Reflex eine Brücke gebaut wird welche die schroffsten Abstände vermittelt; nur stelle man solche Farben nebeneinander welche im Reflexe verschmolzen angenehme Töne hervorbringen.

Die Entwickelung des Lebens und seiner Bedürfnisse, der Fortschritt der Technologie und Industrie gestattet uns nicht die bloße Wiederholung der antiken oder mittelalterlichen Gebrauchsgegenstände; sie stehen mitunter sehr fremd in unserer Gegenwart; thun wir lieber das Unsere im Geist jener künstlerisch besseren Zeiten, das heißt bilden wir zweckmäßig nach dem Wesen der Sache, nicht abgeschmackt nach den Launen der Mode. Lassen wir dem Trinkglas fürs Wasser seine einfache Cylindergestalt, geben wir dem Weinglas die zierlichere sich erweiternde Form auf dem dünnen, aber unten ausgebreiteten Fuß, in dessen Mitte wir es fassen um beim Anstoßen den reinen Klang hervorzubringen, lassen wir dem alten Rheinwein seinen Römer, der den Duft der Blume zusam-

menhaltend sich wieder am Rande verengt, nur schleifen wir keine Kanten in das Glas, in die wir uns schneiden, und geben wir im metallenen Pokal der Mitte des Fußes keinen eckigen zierlich durchbrochenen Knauf, der das Anfassen erschwert. Was soll es heißen den Leuchter so zu bilden daß der Einsatz für die Kerze an einem Zweige vor einer ehernen Birne liegt, die sich öffnet und die Streichhölzer enthält? Das Tintenfaß sei so wenig eine Butterdose wie ein Teller mit einem Operngucker, oder wie ein Aestlein mit zwei Walnüssen; der kleine Zündholzbehälter weder Kurierstiefel noch ein Mohrenkopf. Die Lehne des Stuhls habe einen Schwung der dem menschlichen Rücken sich anschmiegt, und kein scharfes Schnitzwerk das in denselben sich einschneidet. Der Schrank zeige seine innere Eintheilung in der Gliederung des Aeußern, und spreche durch eine Verwerthung architektonischer Formen wie es die Renaissance bei ihren Bauten that und auf solche Möbel übertrug; Schnitzwerk springe nicht zerbrechlich vor, lieber fülle eingelegte Arbeit die glatte Fläche.

Ebenso sei das Ornament nicht zweckwidrig oder sinnlos. Der Fußboden ist eine Ebene; durch mehrfarbiges Holz ihn scharfkantig erscheinen zu lassen, als ob er aus kleinen Prismen oder Pyramiden zusammengesetzt wäre, ist für den der darauf gehen soll ebenso verkehrt als wenn man Thiergestalten, Blumen und Früchte im bunten Spiel von Licht und Schatten in den Teppich webt, daß der Fuß vor ihnen zurückscheut. Völlig unsauber, ja ekelhaft hatte ein römischer Schlemmer den Fußboden seines Speisesaals mit Reliefs von Speiseresten in Mosaik geschmückt. Der Teppich entfalte sein Farbenspiel in Linienarabesken, mag es nun die Fläche füllen, oder den Rand umsäumen, einen Stern in die Mitte legen und um ihn symmetrische Felder bezeichnen. Die Dame welche ein Sesselpolster stickt nöthige uns nicht daß wir uns einem Menschen in das Gesicht oder ihrem Lieblingsmops auf den Schwanz setzen. Die nürnberger Schneider ließen nicht etwa einen Abendmahlskelch, sondern ihren Zunftpokal mit der Darstellung von Christi Auferstehung verzieren; der Künstler machte sich selbst über sie lustig, indem er den schlafenden Wächtern Scheeren statt der Schwerter an die Seiten gab. Der Lampen- wie der Speiseteller sei nicht vornehmlich in der Mitte, sondern am Rande verziert. Sodann soll das Ornament Maß halten. Es gilt vor allem den Contour schön zu halten, und seine Linien soll es nicht

unterbrechen durch Vorspringen und Zurückfliehen, sondern ihn hervorheben und festhalten. Es soll sich einfügen, unterordnen, einzelne Stellen, Richtungen und Verbindungsglieder markiren, leere Flächen angenehm ausfüllen. Aber auch in diesem letztern Falle soll es zur Sache, zum Zwecke derselben passen. Einen Krug mag man mit Wasserpflanzen verzieren sodaß seine Grundform sie trägt, aber ihn selbst aus Blättern derselben zu gestalten erscheint ungeeignet naturalistisch; die zusammengefügten Blätter vermöchten ja für sich die Flüssigkeit nicht zu halten. Was soll es heißen einen Pfeifenkopf von Meerschaum so zu decoriren als ob er eine gothische Kapelle wäre, deren Fenstermaßwerk seine Seiten umschließt, deren kuppelartiger Thurm sein Deckel ist? Vollends, wenn der Fuß jenes englischen Tisches ein Gladiator ist, welcher auf einem Schemel das rechte Knie, die linke Ferse aufsetzt und wie seinen Schild die runde Platte mit der linken Hand über sein Haupt hält, während die Rechte das Schwert zückt, — wer sollte da nicht fürchten einen Stich zu bekommen, sofern er an diesem Tische sich niedersetzt und, was kaum zu vermeiden ist, an den seltsamen Fuß anstößt? Oder wird er nicht aufspringen und alles zu Boden schleudern was auf der Platte steht?

Der schwere Stein verlangt daß die Ornamente dem Kern nahe bleiben und nicht dünn werden; das biegsame und doch feste Erz gestattet es sie frei und zierlich-dünn hervorzutreiben; das leicht schnitzbare Holz steht in der Mitte; muthe man dem Steine nicht zu was die Leistung des Metalles ist, beschränke man dieses nicht auf die für den Stein geeignete Stilweise. Verwende man das Leder für Bücherdecken, Taschen, Riemen; es läßt sich pressen, mit Golddruck schmücken; aber wenn man ein goldnes Armband, eine Brosche bereitet, so lasse man das edle Erz nicht wie Lederriemen durch Schnallen laufen, statt daß es dort wie eine Schlange oder Kranz Anfang und Ende verbinden, hier ein Bild einrahmen kann. Man lasse dem Glas seine Durchsichtigkeit und dem Porzellan seinen milden Glanz, und behandle nicht Tassen und Kannen als ob sie hölzerne Küferarbeit wären.

Warum trugen doch die Halbbarbaren, vornehmlich die Orientalen durch guten Geschmack in Formen und Farben auf den großen Industrieausstellungen den Sieg so häufig über die civilisirten Europäer davon? Weil sie in jahrhundertelanger Uebung das dem Material und dem Zweck der Sache Gemäße gefunden haben und es treu bewahren. Statt sie äußerlich nachzuahmen wollen wir

dies Princip uns aneignen und auch wir werden wieder Stil gewinnen.

Möbel, Geräthe, Gemälde zum Schmuck der Wände vollenden erst durch die innere Einrichtung das Werk des Architekten; daß hier der gute Geschmack der Hausfrau seine besondere Wirkungssphäre findet, und wie das Alterthum, das Mittelalter, die Renaissance auf ihre Art das Nothwendige behaglich und erfreulich zu machen wußten, hat Falke durch seine Vorträge über die Kunst im Hause jüngst geschildert. Indem wir betonen daß auch hier in dem vielstimmigen Accord alles Besondern zu einem Gesammteindruck das Schöne, das Rechte besteht, sind wir bereits zur Betrachtung der Architektur zurückgekehrt.

Das Bauwerk als künstlerisches Ganzes.

Wir haben im Bisherigen die einzelnen Elemente der Baukunst und des künstlerischen Baues betrachtet. Er ergab sich uns daraus als ein organisches Ganzes, gebildet durch die Erfindungskraft des Geistes im Anschluß an die Gesetze und Kräfte der anorganischen Natur. Das organische Ganze setzt voraus daß die Einheit der Idee in allem Einzelnen herrscht, daß die Theile dadurch zu Gliedern werden, weil jene sie durchdringt und aufeinander bezieht. Die Wechselwirkung von Kraft und Last verlangt daß sie einander die Wage halten, daß unter dem massigen Gewölbe auch ein stämmiger Pfeiler steht, oder daß die gegliedert sich verzweigenden Gewölbgurten auf Diensten, jenen schlanken Halbsäulen am Pfeilerschafte, ruhen; sie will nicht daß eine schmächtige Säule unter dem Druck eines schweren Gebälks gebrechlich, noch eine stämmige unter der leichten Last unnöthig oder schwerfällig erscheine. Wenn die gegensätzlichen Partien auf diese Art schon durch einander bedingt sind, so werden sie andererseits noch durch motivirende Uebergänge miteinander vermittelt, indem zum Beispiel der spitze Thurmhelm nicht unmittelbar auf dem quadratförmigen Unterbau aufsitzt, sondern ein achteckiges Zwischenglied ihn trägt. Sie werden, wie die Knochen des menschlichen Körpers durch die Gelenke, oder Wörter und Sätze der Sprache durch die Bindewörter, mittels der Deckplatten oder Gesimse sowol voneinander gesondert als miteinander verknüpft. Und die Kunst tritt, wie wir sahen, an das mechanisch Nothwendige heran und gibt ihm diejenige Gestalt welche die Bedeutung und Leistung jedes baulichen Gliedes sowol

für sich als für das Ganze offenbart. So erscheint sein Wesen in seiner Form, erscheint seine Thätigkeit als eine von innen sich entfaltende, selbstkräftige und freie. Nicht blos daß jeder Theil aus dem Ganzen hervorgegangen ist, in ihm seine bestimmte Stelle hat, und alle Theile in ihrer Wechselwirkung wieder das Ganze hervorbringen, es wird auch, wie Bötticher die Sache kühn aber wahr bezeichnet, in dem Material das inliegende, aber im formlosen Zustand ruhende und latente Leben zu einer dynamischen Aeußerung gelöst, zu einer statischen Function genöthigt, und ihm dadurch eine höhere Existenz, ein ideales Sein verliehen. Durch die Kunstform wird der Begriff jedes Gliedes offenbar, erhält sein todter Stoff den Reflex eines organisch Belebten, eines statisch Wirkenden im Zustande dauernder Ruhe und Unveränderlichkeit; die Materie ist jetzt ein vom Geiste Gezeichnetes geworden. Wie die griechische Mythe sagt daß die Steine erklangen, auf welchen beim Bau der Mauer von Nisa Apollon's Leier geruht, so verkündet die durch des Bildners Hand gestaltete Materie ihr Thun und Leiden im Dienste des Geistes, dessen Gedanke damit in ihr sichtbar wird und sie belebt.

Daß die verschiedenen und vielen Theile ein Ganzes bilden, muß nun aber auch an ihnen sichtbar werden, und diese Einheit des Mannichfaltigen erscheint in der Architektur durch die Symmetrie. Sie beruht nicht blos darauf daß gleichartige Theile auch gleichgestaltet sind und regelmäßig wiederkehren, wie am dorischen Tempelfries die Triglyphen und Metopen, oder die Fenster eines Hauses und ihre Zwischenräume, sondern sie setzt einen Mittelpunkt und eine Linie der Mitte voraus, die gleich der Achse des Krystalls das Ganze in zwei Hälften scheidet, deren jede das Spiegelbild der andern darstellt, sodaß einzelne Theile einer Hälfte jetzt untereinander verschieden sein können, aber ihnen stets ein Gleiches in der andern Hälfte an einer eben so weit von der Mittellinie entfernten Stelle entspricht. So kommen in der Vielgestaltigkeit des Besondern die Mannichfaltigkeit und der Formenreichthum des Lebens zu ihrem Rechte, aber nicht minder behauptet und beweist die Einheit ihre Herrschaft dadurch daß die Theile einander entsprechen; es ist jetzt die Kraft der Einheit, die von der Mitte aus sich vielfach entfaltet, aber in der entsprechenden Wiederholung des Mannichfaltigen und in der Entfernungsgleichheit seiner Stelle auf beiden Seiten ihre eigene Obmacht in allem

Unterschied bekundet und dadurch die Harmonie der Schönheit verwirklicht.

Die Einheit im Unterschiede, diese Grundbedingung alles ästhetisch Wohlgefälligen, waltet also in der Architektur durch die Symmetrie. Hier ist nun noch das zu beachten daß die Linie der Mitte, von der aus beide Seiten gleich sind, nicht ins Leere fallen darf, weil sie sonst das Ganze in zwei für sich bestehende Hälften theilen und damit die Einheit aufheben würde; sondern sie muß Hälften des Giebels, der Bogen, der Fenster oder Thüren miteinander verknüpfen, die für sich ohne die andere gar nicht bestehen können, sie vielmehr fordern und auf sie hinweisen, wodurch das Ganze als die herrschende Einheit der Theile erscheint. So hat die rechte und die linke Seite des menschlichen Körpers jede ihr Auge, ihren Arm, ihr Bein; aber diese Glieder sind nicht blos in gleicher Entfernung von der Mitte, auch ihre Stellung ist gleichmäßig nach der Mitte gerichtet, sodaß das Auge der rechten Seite keineswegs das der linken in gleicher Weise wiederholt, sondern wie dessen Spiegelbild dasteht; und dann sind im Gesicht schon allein Stirn, Nase, Mund, Kinn beiden Seiten in einer Art gemeinsam daß hier die Trennung kein selbständiges Gebilde, sondern zwei durchaus einander fordernde Hälften hervorbringt. Fällt die Theilungslinie eines Gebäudes in die Achse eines Pfeilers, der rechts und links durch Bogen mit der Mauer verbunden ist, so kann schon ein Bogen den andern als Widerlager voraussetzen, allein man wird doch jeden als von seinem Halbpfeiler selbständig getragen ansehen, und es tritt eine Scheidung und Trennung ein; geht aber die Linie der Mitte durch die Mitte eines Verbindungsbogens, trifft sie den Schlußstein seines Gewölbes, alsdann ist es auch für den Anblick völlig unmöglich daß eine Hälfte ohne die andere bestehe, und auch aus diesem Grunde ist die Giebelform für die Bekrönung der Schauseite eines Gebäudes von besonderem Werthe, weil die eine schräge Linie des Daches die andere gegenstrebende Stütze voraussetzt und ihr Zusammentreffen die Einheit beider Seiten bekundet.

Eine höhere Vollendung wird erzielt, wenn die Mitte selbst als symmetrische Einheit, die Seiten als symmetrische Gruppen gebildet sind. So hat die rechte und linke Seite des Angesichts Auge und Wange für sich, aber auch die Mitte tritt in der Nase hervor, deren rechter und linker Flügel sich zu einem Ganzen zusammenschließen. Aehnlich wird der Mittelbau eines Schlosses,

dessen Mittellinie Giebel, Fenster und Pforte theilend verknüpft, von zwei Seitenflügeln eingerahmt; ebenso stehen die beiden Thürme zu den Seiten des Portals einer Kirche, über welchem der Scheitelpunkt seiner Bogen und der spitze Winkel des Daches die zusammenhaltende Einheit anzeigen. Diese Einheit selbst ist wie verkörpert in dem Einen Mittelbau, während die Zweiheit, der Unterschied in den Flügeln oder Thürmen repräsentirt wird, die aber dadurch daß sie einander gleich sind oder abspiegeln, die Herrschaft der Einheit bezeugen.

Die ägyptischen Tempel aus der Blütezeit des neuen Reichs (um 1500—1300 v. Chr.) haben etwas Symmetrisches in der Pylonenfassade: zwei thurmartige schrägansteigende Baumassen nehmen das Eingangsthor gleich Flügeln in ihre Mitte; im Innern aber herrscht ein Einschachtelungssystem, das keinen umfassenden An- und Ueberblick gestattet, und die Zusammenhäufung von Hallen, Sälen und Kammern erlaubt die Hinzufügung neuer und ähnlicher Gemächer. Der hellenische Tempel dagegen ist von einfacher Symmetrie und von klar in sich abgeschlossener Vollendung, gleich einer Statue; der romanische, der gothische Dom wird mehr einer malerischen Composition ähnlich, die Gliederung ist viel reicher, schon der Grundriß durch die das Mittelschiff begleitenden Seitenschiffe, die durch Querschiffe vermittelte Kreuzgestalt und den halbkreisförmigen oder polygonen Chorabschluß erscheint so mannichfaltig, daß hier, wie bei der Pflanze neue homogene Blätter hervorsprießen, auch neue Anlagen von Altarnischen oder Seitenkapellen möglich werden, die aber sich nicht blos dem Stil, sondern auch der Symmetrie des Ganzen ein- und unterordnen müssen, damit nicht der Reiz des malerischen Wechsels die strenggesetzliche Würde der Architektur überwuchernd beeinträchtige.

Wir haben früher schon betrachtet wie im Verhältniß der Länge, Höhe und Breite und bei der Eintheilung dieser Dimensionen bald einfache Zahlen, bald der goldene Schnitt walten; die ideale Einheit des kunstschönen Baues muß sich aber auch hier geltend machen, die Grundstimmung des Volksgemüths in einer Grundrichtung sich offenbaren, die über die andern Dimensionen überwiegt, sodaß durch die Proportion der großen Linien zugleich ihr Werth für die Idee bestimmt wird. So erhebt sich der mittelalterliche Dom mit der gläubigen Andacht und Sehnsucht der Gemeinde von der Erde zum Himmel, und daraus folgt das

Vorherrschen der Verticallinie; die Höhe der einzelnen Schiffe ist größer als ihre Breite, und stufenförmig schwingt sich der Blick von den Seitenschiffen zum Mittelschiff, von diesem zu den Thürmen empor. Der Hellene fühlt sich heimisch und wohl auf der Erde, und der Glanz der Gegenwart muß ihm Ersatz bieten für das ungelichtete Dunkel der Vergangenheit und Zukunft; darum soll auch sein Tempel sich auf der Erde mit sicherm Behagen einladend ausbreiten, darum überwiegt die Horizontallinie, die Länge des Architravs ist größer als die Höhe der Säule, und das Dach scheint sich selbst herabzusenken, um schirmend seine Schwingen über das herrliche Gebäude auszubreiten. Indem aber alle diese Linien in einem gesetzlichen Verhältniß stehen, sehen wir sie in geistgeordnetem Rhythmus dahinfließen, und der Contrast der senkrecht aufstrebenden Kraft mit der umspannend auflagernden Horizontale wird in der schräg sich zusammenneigenden Form eines geraden Daches versöhnt oder durch die Bogenwölbung anmuthig gelöst, während eine sichtbare Mitte als Ziel und Ausgangspunkt aller Linien erscheint.

Vorwalten soll die verticale oder horizontale Richtung, nicht ausschließlich herrschen, sondern sich mit der andern versöhnen. Wie der Grieche die Horizontale des Daches mit den frei aufblühenden Palmetten, die Giebel mit Akroterien krönt, so wird hinter den Fialen der Mauerpfeiler und hinter den Spitzgiebeln über den Fenstern doch jene zusammenhaltende Horizontale auch in der Gothik sichtbar; kleine Horizontalen betonen die Absätze der aufstrebenden Pfeiler und Thüren. Wir finden die Triebkraft übertreibend wenn in der Fassade des Kölner Domes Alles emporgeht, und ein spitzbogiges Fenster in der Mitte jene herrliche Rose ersetzt, die uns in der französischen Gothik und vor allem am Strasburger Münster Erwin's von Steinbach entzückt; sie gewährt dem Aufwärtsstreben ein Centrum um das es sich bewegt, und wirkt dadurch zugleich beruhigend auf unser aufgeregtes Gemüth; wir sind harmonisch befriedigt.

Noch können wir schließlich als einen Beleg wie die Griechen das starre Material zu beleben und das Werk als den Aufbau freier Kräfte darzustellen verstanden, ein Resultat neuer, ganz genauer Messungen an einigen der herrlichsten Denkmale der Blütezeit des Alterthums mittheilen. Der Eindruck der Einheit und festen Ganzheit des Tempels ward dadurch erhöht und verstärkt, daß alle aufstrebenden Linien an Säulen und Gebälk nicht völlig

senkrecht genommen wurden, sondern eine leise pyramidalische Neigung nach innen, nach der Dachfirst hin erhielten, sodaß also nicht blos jede Säule sich von unten nach oben etwas verjüngt, wie wir früher auseinandergesetzt, sondern diese Verjüngung nach außen hin durch die um ein ganz Weniges schräge Stellung der Säule noch gesteigert erscheint. Ebenso theilen die Wände des Tempels hinter den Säulen diese Neigung, als ob sie kaum merklich nach der Vereinigung hinstrebten, die durch die schrägen Dachlinien des Giebels endlich vollzogen wird; ebenso ist an den Triglyphenblöcken und am Architrav nirgends ein rechter Winkel, sondern der untere ist spitz, der obere stumpf, weil Architrav und Fries die nach einwärts zusammengehende Wendung der Säulen fortsetzen. Wie bei der Säule das breiter ausladende Capitäl einen elastischen Gegenschwung gegen die Verjüngung bildet, so treten die kleineren Verbindungsplatten sammt der Ausladung des schirmenden Daches auf entgegengesetzte Weise vorwärts oder auswärts gerichtet hervor; aber ihre Ausladungen stehen doch um einen oder einige Zoll mehr nach innen, als es der Fall sein würde, wenn Säule und Gebälk sich senkrecht über den Boden erhöben. Die Ecksäulen sind dabei ein wenig dicker als die andern und die Zwischenräume folglich neben ihnen etwas schmaler als sonst; sie sollen die Hauptträger, die Haltpunkte des Ganzen sein, und würden auch unbedeutender als die andern erscheinen, wenn sie ihnen ganz gleich wären, da sie sich nicht von dem dunkeln Hintergrunde der Mauer abheben, sondern vom hellen Licht des Himmels umflossen werden. Ferner, wie in den getrennt aufstrebenden Gliedern die Vereinigung in einer gemeinsamen Mittellinie ganz leise anklingt, so zeigen die tragenden wie die umspannenden und lastenden Horizontallinien der Basis und des Gebälks ebenfalls eine Schwellung; wie Wand und Säule sich gegen außen stemmen, gegen innen zusammenneigen, so stehen sie nicht auf einer wagrechten Fläche, sondern der sie tragende Stufenbau senkt sich nach den Ecken und schwingt sich nach der Mitte empor, und diese Bogenlinie wiederholt sich natürlich im Gebälk, das auf den Säulen ruht; die Horizontallinie ist auch hier nicht starr, sondern erhebt sich von beiden Ecken aus in einer ganz sanft anschwellenden Bogenkrümmung. Am stärksten wird diese an der schmalen Seite unter dem Giebel bemerklich; es ist als ob dort wo in seiner Mitte die großen Statuen als Schmuck des Frontons stehen, ihre Schwere eine leise elastische Gegenwirkung

verlangte, wie auch Kugler feinfühlend andeutet, indem er in diesen Bogenlinien der Basis und des Gesimses die Absicht der griechischen Kunst erkennt der Gesammtmasse des Gebäudes den Eindruck lastender Schwere zu nehmen. Die Grundfläche, auf der alles ruht, schwingt selber sich etwas empor, als ob sie gern trage, dem Druck freiwillig sich entgegenhebe. Das Gefühl eines lebendigen Hauches ist über das Ganze ausgegossen, ohne daß das Auge die Krümmungen und Schwellungen als solche erfaßte.

Das Lebendige, das logisch nicht zu Erschließende, mathematisch nicht zu Errechnende der freien Geistesthat und der individuellen Selbstkraft, das nur durch Erfahrung wahrgenommen wird und allem Schönen eigen ist um es vom Bande der Nothwendigkeit und von allem Zwang zu lösen, und statt der Knechtschaft des Gesetzes ihm die Freiheit der Kinder Gottes zu ertheilen, — es tritt uns auch hier entgegen, um so wirksamer je unmerklicher; es durchbricht die allgemeine Regel nicht, aber es spielt um sie her und läßt uns gleichmäßig das herrliche Formengefühl im Gemüth der Hellenen wie die technische Sicherheit und Kunstfertigkeit ihrer Werkmeister und Handwerker bewundern, die alles Einzelne diesen im Ganzen kaum wahrnehmbaren Schwingungen und Neigungen gemäß zu gestalten wußten. Denn bei der Schmalseite des Parthenons beträgt die Schwellung an den Stufen auf hundert Fuß genau einen Viertelfuß, an der Langseite etwas weniger, und am Gebälk ist sie wieder geringer als am Unterbau. Die Neigung der Säulen daselbst beträgt bei einer Höhe von 34½ Fuß nicht ganz 1½ Zoll.

Das architektonische Kunstwerk, das wir jetzt nach seinen Elementen und nach seiner Totalität betrachtet haben, stellt den ersten Sieg des Geistes über die Masse dar; er prägt ihr seine Formen auf, aber sie bleibt noch als Masse wirksam, und in der räumlichen Ausdehnung erscheint der Sieg der Idee um so größer, je mehr Materie ihr unterworfen und von ihr bewältigt worden ist. Daher liebt es die Architektur auf den Eindruck des Erhabenen hinzuarbeiten und den Menschen dadurch in das Reich des Idealen und seiner unendlichen Macht zu erheben, daß diese als herrschend in einem Werke auftreten, gegen dessen Größe seine eigene sinnliche Natur oder sein Körper verschwindend klein erscheint, dessen Anblick also unsere sinnliche Natur überwältigt, indem er unsere Seele zur Anschauung einer höheren idealen Macht erhebt, deren siegreiche Verherrlichung eben das staunengebietende Werk ist.

Daher die weit energischere Wirkung des im Großen ausgeführten Baues im Unterschied von dem kleinen Modell. Solch massenhafter Umfang des einzelnen Werks wird schon von der Sculptur sehr ins Enge gezogen, wenn sie auch die drei Dimensionen und den schweren Stoff noch beibehält, während die Malerei nur den Schein der Körperlichkeit durch die Modellirung von Licht und Schatten gibt, und statt der Dinge selber ihr Spiegelbild im menschlichen Auge darstellt, wie dasselbe von uns nach außen reflectirt wird. So haben wir in der Reihenfolge der bildenden Künste einen Stufengang des Idealisirens und Vergeistigens der Materie, deren Massenhaftigkeit als solche, wie gesagt, in der Architektur noch bedeutsam in Betracht kommt. Wie ihre Wucht und Ausdehnung hier erscheint und wirksam wird, so unterwirft sie andererseits der Geist der Strenge des Gesetzes und macht die festen Normen des Maßes in Symmetrie und Gleichheit der einzelnen Theile ganz entschieden geltend; alle Abweichungen der Willkür bleiben ausgeschlossen, in der regelmäßigen Wiederkehr alles Besondern und in seiner klaren Ordnung zeigt sich die herrschende Einheit des Ganzen, sodaß die andern Künste hier das Gepräge des strengen Stils vorfinden, und diesen im Anschluß an die Baukunst am leichtesten bewahren, aber auch nothwendig bewahren müssen, wenn sie dem monumentalen Charakter derselben nicht widersprechen wollen.

Und wie die Architektur die anorganische Materie zum Haus des Geistes zusammenfügt, so bereitet sie auch den Schwesterkünsten eine Stätte, damit zugleich Sinn und Bedeutung des Bauwerks durch dieselben noch klarer und bestimmter ausgesprochen werden. Der Anfang dazu geschieht schon, wenn dem architektonischen Werkstück das Ornament aufgemalt oder eingemeißelt wird; der Fortgang ist daß die Flächen oder Standorte, welche die Baukunst bietet, mit selbständigem Bildwerke geschmückt werden. Solche Flächen waren an der Außenseite des dorischen Tempels die Metopen zwischen den Triglyphen des Frieses, oder es war der ununterbrochen gleiche ionische Fries, der daher bei den Alten auch Zophoros, Träger der Darstellungen individuellen Lebens, hieß; eine solche Fläche war bei jedem hellenischen Tempel vor allem das große Giebelfeld an der Schau- und Rückseite des heiligen Baues. Betrachten wir in dieser Hinsicht beispielsweise eine der wunderbarsten Schöpfungen des Künstlergeistes, den Parthenon zu Athen. Er war der Tempel der Pallas Athene, der Jungfrau

(Parthenos), der Schutzgöttin Athens. Ihr Bild von Gold und Elfenbein stand innen in der Cella; aber außen in den Giebelfeldern prangten, hoch emporgetragen von den Säulen und eingerahmt von den Dachgesimsen, zwei große Gruppen, die eine das erste Auftreten der in voller Rüstung aus dem Haupte des Zeus geborenen Göttin unter den Göttern des Olymps, die andere ihren Sieg über Poseidon darstellend, der mit ihr um die Schutzherrschaft Athens gestritten und die Rosse geschaffen hat, die sie ihren Liebling Erechtheus bändigen und zügeln lehrt, während sie den Oelbaum hatte aufsprießen lassen. Unter diesen Statuengruppen und um den ganzen Tempel herum waren die Platten der Metopen des Frieses mit hoch ausgearbeiteten Reliefs geschmückt. (Die Triglyphen waren ursprünglich die vorspringenden Enden oder Köpfe der Deckenbalken, die Metopen der offene Raum zwischen ihnen, den man später durch eine Platte verschloß.) Die 92 Metopen nun enthielten Darstellungen von Thaten der Göttin selbst, oder von Helden die ihr dienten und die sie begünstigte, wie Theseus und Herakles, Perseus und Bellerophon, neben Bildern die sich auf den Cultus der Göttin bezogen, sodann Darstellungen aus dem Kampf der Lapithen und Kentauren, der in mythischer Zeit ein Vorbild war von dem Sieg menschlicher Gesittung über die Barbarei, und denen sich als sein geschichtliches Nachbild Scenen aus den Perserkriegen anreihten, welche dieselbe Idee aussprachen. Dann war die ganze, von der Säulenhalle umgebene Wand des Tempels oben an ihrer Außenseite mit einem ununterbrochen fortlaufenden Friese gekrönt, und dieser zeigte den panathenäischen Festzug des Volks zum Heiligthum seiner Göttin, eine kunstverklärte Schilderung des attischen Lebens in seiner edelsten Aeußerung und vollsten Blüte. Auf diese Art stellte der herrliche Bau mit seinen Bildwerken ein zusammenhängendes Ganzes dar, eine und dieselbe Idee war architektonisch und plastisch ausgeprägt, eine Offenbarungsweise der Kunst trug und erklärte die andere, und der Genius des Phidias feierte in Verbindung mit den Baumeistern Iktinos und Kallikrates einen Triumph, angesichts dessen ein halbes Jahrtausend nach der Vollendung des Baues Plutarch begeistert ausrief: „Wie dieser Tempel von Anfang an in seiner Schönheit dastand als ein ewiges Werk, so bleibt er auch jetzt noch in seiner Erhabenheit frisch- und jung; und so webet es über ihm wie ein Blütenduft immerwährender Jugendschönheit, immerdar unberührt

durch die Zeit, den Hauch und die Seele alterloser Neuheit bewahrend."

In Aegypten, in Ninive, in Persepolis hatten die Wände der großen königlichen Palastsäle vorzugsweise die Bestimmung Träger der Bilder und der Bilderschrift zu sein, die wie in einem umfassenden Epos die Thaten des siegreichen Herrschers und die Huldigung der Nationen erzählten und zur Schau stellten. Die christliche Kirche liebt es besonders an ihren Portalen dem Eintretenden sogleich die Gestalten ehrfurchtgebietender Glaubenshelden und Scenen aus dem Leben des Heilandes, seine Geburt wie seinen Opfertod in Statuen und Reliefs entgegenzuhalten, während im Innern bei der Basilika und dem romanischen Bau die Wandflächen, bei dem gothischen die hohen Fenster den Ort bieten, wo die Malerei in mannichfaltigen Bildern in Uebereinstimmung mit der Religion die Erscheinung des Ewigen und die Verklärung des Natürlichen der Anschauung offenbaren, in Uebereinstimmung mit der Architektur gemüthererhebend und harmonieverbreitend wirken kann. So hat Cornelius in der Ludwigskirche, um nur einige Werke unserer Zeit zu erwähnen, Gott den Vater als Weltschöpfer, dann des Sohnes Menschwerdung und Kreuzigung, das Weltgericht und das Reich des Geistes in der Gemeinschaft der Heiligen und Seligen dargestellt; so zeigt die gothische Kirche in der Auvorstadt zu München an ihren Fenstern, wie der Speierer Dom an der pfeilergetragenen Wand des Mittelschiffs das Leben der Maria in ihrem Bezug auf das Leben des Heilandes, und damit eine Reihe der bedeutendsten Scenen aus diesem selbst.

Wie die Baukunst Sculptur und Malerei bei ihren Schöpfungen zur Mitwirkung heranzieht, so soll sie auch die Naturumgebung in das Auge fassen; denn die Lage eines Gebäudes stärkt oder schwächt gar wesentlich den Eindruck den es für sich macht. Der Poseidonstempel zu Pästum in der Nähe des Meeres mit dem Kranz der Berge hinter sich, der Parthenon auf der Höhe der Akropolis, so viele mittelalterliche Burgen, der Hradschin zu Prag, der Dom zu Orvieto brauchen nur genannt zu werden. Bei einer Verbindung einzelner Bauanlagen tritt eine Rücksicht auf Perspective, Prospect und malerische Wirkung ein, wie man sie auch im Sande der Mark für die Schloßbrücke in Berlin dennoch erzielt und erreicht hat, während früher in München leider wenig Rücksicht darauf genommen ward. Auch für die Straße ist die schnurgerade Linie lange nicht alleingültig; als eine leis ge-

schwungene Curve oder Wellenform gestattet eine vollere Ansicht mit Licht- und Schattenwirkungen.

Indem uns die Architektur ein sichtbares Bild von dem einträchtigen Zusammenwirken unsichtbarer Weltkräfte und von der gestaltenden Herrschaft des Geistes in der Natur gibt, indem sie die Lebensthätigkeit der ihre Function veranschaulichenden Glieder des Baues durch das Gleichgewicht ihrer verschiedenen Strebensrichtungen im Zustande unveränderlicher Ruhe zeigt, indem sie allen Reichthum des anmuthig ausgearbeiteten Einzelnen und Mannichfaltigen an die Regelmäßigkeit großer Linien und symmetrischer Wiederkehr bindet und die Einheit im Unterschiede zur Erscheinung bringt, wirkt sie ebenso erhebend als beruhigend und befriedigend auf unser Gemüth, das an ihrem Werk die Macht des Maßes und die Lösung der Gegensätze in der Harmonie des Ganzen verehren und erkennen lernt.

Der Baustil als Ausdruck des Zeit- und Volksgeistes.

„Was ist heilig?“ fragt Goethe einmal in einem Distichon, und antwortet: „Das ist's was viele Seelen zusammenbindet.“ Hegel hat an diesen Anspruch angeknüpft um Beginn und Wesen der Baukunst zu bezeichnen; das Heilige, erklärt er, mit dem Zweck dieses Zusammenhalts und als dieser Zusammenhalt habe den ersten Inhalt der selbständigen Baukunst ausgemacht. Er erinnert dabei an die Erzählung vom babylonischen Thurmbau: sie läßt die Völker zusammentreten um ein ungeheures Werk zu Stande zu bringen, und das Erzeugniß ihrer Gesammtthätigkeit soll zugleich das Band sein, das sie aneinander festhalte wie die Steine im Bau aneinander gefügt sind; der Bau soll gen Himmel ragen, daß sie ihn auch aus der Ferne sehen und sie sich nicht zu weit von ihm, als dem sichtbaren Mittelpunkt ihres Gemeinlebens, entfernen oder gar ihn aus den Augen verlieren und sich zerstreuen. Zunächst wäre solch ein Bau nur ein äußeres Zeichen; wenn aber an ihm dasjenige selber erscheint was die Menschen innerlich verbindet, wenn sie ihr gemeinsames Wesen in ihm ausprägen, so wird das Werk ihrer Gesammtthätigkeit zugleich ein Symbol und Bild ihres Gesammtlebens, ein Kunstwerk in welchem der Volksgeist als solcher sich darstellt.

Den Einheitspunkt ihres Bewußtseins haben die Menschen aber in allgemeinen wesentlichen Anschauungen und Gedanken; sie

haben ihn in dem religiösen Gefühl, in der Idee von Gott und in der Gottesverehrung, in den sittlichen Regungen und Gesetzen, die sich als Sitte und Recht ausprägen und dadurch selbst die zusammenhaltende Ordnung des Lebens werden. Der Mensch ist ein geselliges Wesen; ihm ist nicht gut daß er allein sei; nicht in der Einsamkeit, nur in der Gemeinschaft mit andern kann der einzelne seine Bestimmung erreichen, seine ursprüngliche Anlage verwirklichen, seine Persönlichkeit ausbilden; viele ideale und materielle Güter müssen ihm von andern zum Mitgenusse dargeboten werden, wenn er seine Eigenthümlichkeit entwickeln und durch sie ein besonderes Gut für sich und die andern erarbeiten soll. Die wesengleiche Natur aller bringt es mit sich daß der einzelne, der zum Selbstbewußtsein kommt und sich ausspricht, zugleich den andern verständlich wird. Im Verkehr der Menschen bildet sich durch den Austausch der Gedanken und die Wechselwirkung der Persönlichkeiten eine gemeinsame geistige Atmosphäre. In diese wird jedes Kind hineingeboren, es athmet in ihr, es empfängt ihre Cultur schon mit dem Erlernen der Sprache, in welcher der Schatz von Anschauungen, Empfindungen und Ideen eines Volks niedergelegt und ausgeprägt ist. So steht der Mensch in seinem Volke, und so scharf sich auch seine Individualität kenntlich macht, er ist innerhalb der gemeinsamen Bildung erwachsen, er trägt deren Farbe und ist selber ein Glied in der goldenen Kette der Ueberlieferung, die sich von Geschlecht zu Geschlecht schlingt, um das einmal Errungene zu bewahren und dadurch einen Zusammenhang und einen Fortschritt in der Geschichte zu ermöglichen. Unter gleichem Himmelsstrich, in gleichen Naturumgebungen, auf gleichem Boden haben die Glieder eines Volks auch gleiche Anschauungen von der Außenwelt, und diese wecken dann auch gleiche Ideen im Geiste; sie machen gemeinsame Lebenserfahrungen, äußere wie innere, und all dies bildet eine allgemeine Auffassungs-, Handlungs- und Darstellungsweise, deren Maß und Form sich über alle Einzelnen erstreckt, deren Wesen wir als Zeitgeist oder Volksgeist bezeichnen.

In der Natur herrscht das Gattungsmäßige, dessen instinctive Gewalt die Individuen durchdringt und leitet, im Geiste tritt die Persönlichkeit frei und selbstbewußt auf. Aber der Geist ist nicht naturlos, und so beginnt die Geschichte gerade mit der Naturbestimmtheit der ganzen Völker, aus deren Gesammtcharakter erst allmählich die Individuen für sich hervortreten um ein eigenes

Leben zu führen, eigene Ideen zu verwirklichen. Aber auch da sind wiederum diejenigen Persönlichkeiten die größten und bedeutendsten welche nicht etwas ganz Absonderliches, nur ihnen Zukommendes wollen und wirken, sondern welche das aussprechen was in den andern gleichfalls schlummert und erstrebt wird, das vollbringen was für alle die Forderung der Zeit und des fortschreitenden Lebens ist, das darstellen was allen Licht und Freude schafft. So beginnt die Kunst mit der Volkspoesie, in welcher der einzelne das Organ des Ganzen ist, das Individuum der Gemeinschaft sich unterordnet, die Stimmung, die Erfahrungen, die Anschauungen derselben ausspricht, sodaß das auf diese Art aus dem Volk hervorgehende Lied vom Volk sogleich verstanden und fortgesungen wird. Der Kunstdichter dagegen will seine Individualität, seine Gefühle, seine Weltanschauung darstellen, statt des überlieferten nationalen Stils sucht er nach eigenen Formen; er wird das Höchste leisten, wenn er dabei dem Volk sich anschließt, das dort allmählich Erwachsene und Gewordene künstlerisch selbstbewußt zum vollendeten Ganzen macht und dem überlieferten Stoff die eigene wahlverwandte Seele einhaucht. Im Volksepos sehen wir die aufgehende Morgenröthe der Cultur; an das Volksepos schließt die Architektur sich an.

Die Architektur bringt nicht das Individuelle, subjectiv persönliche, sondern allgemeine Kräfte und Gesetze zur Darstellung. Die allgemeinen Stimmungen und Beziehungen des Geistes veranschaulicht sie durch die allgemeinen Kräfte und Gesetze der Natur, wie diese die anorganische Materie gestalten und durchwalten, das Chaos zum Kosmos bilden. Deshalb hebt sie das Nothwendige, Rechte und Allgemeingültige klar hervor und schließt das Willkürliche und Zufällige aus, während die andern bildenden Künste das persönlich Individuelle in seiner Freiheit und Selbständigkeit im Anschluß an die einzelnen Naturorganismen und deren besondere Wesenheit und Thätigkeit darstellen. Das Persönliche ist in der Architektur untergeordnet, der Baumeister dem Volksgeist, den Forderungen des Cultus, der nationalen Sitte, wie im Bauwerk die Einzelglieder dem Maß und der Macht des Ganzen. Sie sind Theile, nicht selbständige Individuen, sie streben nach Individualität, sie wollen so geformt und gestaltet sein, daß ihre bauliche Function wie eine freie Leistung ihrer selbst erscheint; aber „die Unmöglichkeit dieses Streben nach Individualität zu erfüllen vermählt der unbedingten Consequenz des architektonischen Werks, die

mit jedem Schritt höherer Entwickelung zunehmen muß, einen elegischen Hauch, einen Ausdruck der Sehnsucht, der unser persönliches Mitgefühl mehr als es ohnehin der Fall sein könnte in Anspruch nimmt.“ (Kugler.)

Alle Bauwerke der Erde nennt Eggers in einer Denkrede auf Schinkel einmal das Aufwachsen ihrer unorganischen Masse nach der jedesmaligen Beschaffenheit der geistigen und sittlichen Cultur. In der Architektur macht sich die persönliche Individualität des Künstlers weniger geltend als in den andern Künsten; viele arbeiten mit ihm, er schafft für das Volk, er ist vom Stil des Jahrhunderts getragen, und mehr als anderwärts ist es hier sichtbar wie bei allem Großen der Genius nur an der Spitze der Gesammtthätigkeit steht. So ist selbst der Plan des Kölner Doms nicht mit einem Schlage fertig gewesen; die neuern Forschungen machen es vielmehr ziemlich gewiß daß zuerst nur ein großartiger gothischer Chor im Anschluß an den ältern Bau beabsichtigt war, und hier hielt der Meister sich im wesentlichen an die Kathedrale von Amiens. Dann scheint erst in der Folgezeit der Gedanke gereift zu sein diesem Chor auch die Westseite in gleichem Stil organisch zu verbinden, und das gelang einem neuen Meister mit größerer Consequenz und Harmonie als die französischen Vorbilder zeigten, indem dem fünfschiffigen östlichen Raum nicht ein dreischiffiges, sondern ein gleichfalls fünfschiffiges Langhaus vorangestellt und die Kreuzform mit voller Klarheit veranschaulicht ward. Auch im Detail, namentlich im Maßwerk und andern Verzierungen zeigt sich ein Fortschritt zu freierer und vollerer Entwickelung, die indeß nirgends einen Sprung macht, nirgends etwas Fremdartiges bringt, sondern das Gegebene nur zu größerm Reichthum anmuthig entfaltet. So wird in der Fülle die Einheit bewahrt, und das Werk, neuerdings in gleichem Geiste fortgesetzt, zeigt wie kein anderes auf herrliche Weise die Gemeinsamkeit nicht blos von Zeitgenossen, sondern von mehreren Generationen in der Vollendung eines Baues, und dies, sagt Schnaase mit Recht, ist für die Architektur etwas Größeres und Schöneres als die Genialität eines vereinzelten Künstlers.

Ich kann nunmehr auf mein Werk über die Kunst im Zusammenhange der Culturentwickelung verweisen, das nach der Lage der Sache allerdings mehr darstellend denn betrachtend geworden ist, die Grundzüge der Philosophie der Kunstgeschichte aber dennoch enthält. Dort habe ich die Bilder der einzelnen Nationen

entworfen und von der Volksseele aus die Entstehung und Ausbildung der Formen entwickelt; dort habe ich stets gezeigt wie im Baustil eine Nation oder eine Geschichtsepoche zuerst ihren symbolischen Ausdruck gewonnen hat. Beispielsweise will ich darum hier zur Erläuterung nur des dorischen Tempels und des gothischen Domes gedenken. Nach Maßgabe der in ihren Epochen tonangebenden Kunst waltet dort die plastische, hier die malerische Schönheit vor; dort mehr einheitliche Klarheit, hier mehr Fülle des Mannichfaltigen, dort Gleichgewicht von Kraft und Last, von Form und Materie, hier eine Ueberwindung des Stoffes in der Veranschaulichung der siegreichen Herrlichkeit des in und über ihm waltenden Geistes.

Der Grieche freut sich des irdischen Daseins, er fühlt sich heimisch hienieden, es ist ihm wohl in der Gegenwart, er pflückt die Lebensblüte des Moments, sucht denselben von Grund aus zu genießen, wie Anakreon, oder ihn mit dem Sonnenlicht des Ruhms und der Weihe der Idee zu bestrahlen, wie Pindar. Das Jenseits, die Frage nach dem Woher und Wohin, ist ihm dunkel, er wendet lieber den Blick davon hinweg, und wie Achilleus bei Homer das Königthum im Schattenreich der Todten gern mit dem Knechtsdienst im Hause eines Lebendigen vertauschen möchte, so verlangt der griechische Geist in der Religion wie in der Philosophie die Erkenntniß der eben bestehenden Wirklichkeit und ihrer schönen Ordnung weit mehr als die Einsicht in den Grund und Quell ihres Seins und Werdens; die Platonischen Ideen wie die olympischen Götter sind die in sich beruhenden Musterbilder der Welt und Weltwesen. Ein solches Idealbild des Kosmos im Gleichgewicht von Kraft und Last ist auch der griechische Tempel; vor ihm, in ihm soll uns nicht die Ahnung eines geistigen Mysteriums durchschauern, sondern das Gesetz der Natur in freudiger Klarheit kund werden. Die Horizontallinie herrscht vor, er lagert sich ruhig, behaglich, sicher auf der Erde; hier ist des Geistes Heimat, keine Sehnsucht hebt und trägt ihn über das Irdische empor; statt der himmelanstrebenden Thürme breitet das Dach, wie ein Adler seine Schwingen, sich schirmend aus über das Gebäude. Der Kraft der Säulen wird Halt geboten und ein Maß gesetzt durch den Architrav, jenen Hauptbalken, der sich über sie alle erstreckt, sie umspannt, verbindet, auf ihnen lastet. Er ist für sie was das Schicksal in der Weltanschauung der Griechen für die Menschen ist, sie stehen unter ihm und müssen ihn tragen, sie

thun es mit Muth und als ob sie die eigene Bestimmung erkannt hätten, aber sie stehen unter seiner Herrschaft, die sich an ihnen manifestirt.

Nach des Menschen Bild haben die Dichter, haben die Plastiker die Götter gestaltet. Pindar singt: „Es ist ein Geschlecht der Götter und Menschen, wir athmen beide Einer Mutter Brust entsproßt; doch das Menschliche ist das Vergängliche, im ehernen Himmel dauern die ewigen Wohnungen; aber durch Macht des Gemüths und Gestalt vergleichen wir uns den Göttern." So ist denn auch der Tempel nicht sowol der Bau für die gemeinsame Gottesverehrung des Volks, sondern in Wahrheit ein Haus des Gottes, die Wohnung seines heiligen Bildes. Der Ausgangspunkt für den Tempel ist darum das menschliche Haus, ist der Bedürfnißbau; aber derselbe wird in das Ideal erhöht, wird nach seinem Begriffe gestaltet, und nicht wie die menschliche Wohnung mit Axt und Säge aus Holz, sondern aus Stein erbaut, die Holzconstruction aber nicht im Steine nachgeahmt, sondern vielmehr das Ganze und Einzelne dem Wesen des Materials gemäß gebildet. Das Geistige und das Stoffliche stehen in inniger Wechselwirkung: ein ewiges Haus für den Gott soll als Weihgeschenk von den Menschen errichtet, der dauernde, feste Stein im Anschluß an seine eigene Natur dazu geformt werden.

Der Geist ist in Griechenland eins mit dem Leibe, die Leibesschönheit herrscht in der Kunst, ihre Kraft siegt in Olympia; die Innerlichkeit des Gemüthslebens, das Ewigweibliche kommt nicht zu gleichem Rechte, die Cultur ist eine vorwiegend männliche, auf das äußere öffentliche Leben gerichtet, die Bürger sind nicht ihrer selbst, sondern des Staats, hinter dessen Forderungen und Gewährungen das Haus und die Familie zurücktreten. So ist nun im Tempel vornehmlich auch das Aeußere schön gestaltet; die weltoffene, einladende, prangende Säulenhalle, die den Tempel umgibt, ist das Charakteristische, die Cella des Götterbildes ist ihr gegenüber klein und einfach. Die Außenseite trägt im Giebelfeld, in den Metopen, im Fries der Mauer die plastischen Bildwerke, die ursprünglich als ihr integrirender Theil gedacht sind; sie stellen das Wesen und Walten der Gottheit dar, und zeigen es der Welt.

Dagegen verlangt der eine allwaltende geistige Gott des Christenthums auch einen geistigen Dienst, der Tempel ist da nicht die Wohnstätte seines Bildes, sondern der vom Geräusch der

Welt geschiedene Versammlungsraum der Gemeinde, die selber sich dem Ewigen weiht, in der er gegenwärtig ist. Da mag zunächst das Aeußere schmucklos bleiben, aber wie das Herz, die Innerlichkeit des Gemüths gereinigt und zum Ebenbild Gottes gestaltet wird, so gilt es auch im Bau einen Innenraum zu gliedern, und die Basilika beginnt damit daß in der Längenrichtung vom Eingang bis zum Altar hin rechts und links eine Reihe von Säulen durch Bogen verbunden werden, und so einen mittleren Theil bezeichnen, an den zu beiden Seiten Schiffe von der halben Breite sich anlehnen. Und wie die Seele betend sich über das Irdische himmelan emporschwingt, so waltet nun statt der Horizontale die Höhenrichtung; die Säulen sind von keinem Architrav belastet, sie entfalten sich in den Bogen zu der oberen, von Fenstern durchbrochenen Wand des Mittelschiffs, das die Seitenschiffe mächtig überragt, gleich ihnen viel höher als breit ist. Oder es steigt über gewaltigen, durch Bogen verbundene Säulen gleich dem Himmelsgewölbe die Kuppel empor. Aus diesen römischen und byzantinischen Anfängen entfaltet sich der mittelalterliche Kirchenstil. Er behält die Längenrichtung bei, bezeichnet aber dadurch ein Centrum daß er durch ein Querschiff die Kreuzgestalt gewinnt; er ersetzt die Säulen durch schlanke Pfeiler, und den Pfeilern im Innern stellt er statt einer massigen Mauer sie gliedernde Mauerpfeiler entgegen, zwischen denen die Wand nur Raumverschluß ist, und dem Licht durch große Fenster Zutritt gewährt; er wölbt auch die Decke, er läßt ihre tragenden Gurten aus demgemäß gegliederten Pfeilern hervorsprießen und wechselseitig die Bogen einander spannen und stützen; so wird alles Lastende überwunden, und der ganze gothische Bau erscheint nun aus lauter verticalen Werkstücken gebildet, die sich dadurch zum Ganzen verbinden daß auch die zusammenhaltende Decke die Höhenrichtung noch fortsetzt und die Gewölbsteine wechselseitig einander schwebend halten. Und wenn der romanische Rundbogen das Auge aufwärts und doch wieder abwärts leitete, so vollendet sich die Höhenrichtung im Spitzbogen dadurch daß hier die beiden Schenkel an ihrer obersten Stelle einander schneidend zusammentreffen und mit sich selbst auch das Auge hier emporhalten. So sind auch die Fenster durch das Stab- und Maßwerk in der verticalen Richtung verziert, und Spitzgiebel über ihnen zwischen den überragenden, fialengekrönten Strebepfeiler unterbrechen beständig die Horizontale des Daches. Die Thürme aber mit dem durchbrochenen Helme blühen in der

Kreuzblume aus und vollenden im Gegensatz zu dem schräg sich niedersenkenden Giebel des hellenischen Tempels das Aufwärtsstreben des gothischen Doms, der die Sehnsucht der Seele nach dem Ueberirdischen symbolisirt. Das Innere nun, großräumig, vielgegliedert wie es ist erfüllt das Gemüth mit dem Ahnungsschauer des Unendlichen, und erfreut das Auge mit dem mannichfaltigen Spiel von Licht und Schatten, mit dem Zauber des Helldunkels durch die Fenster, die nach außen düster im Innern die Gestalten und Begebenheiten der heiligen Geschichte farbenglühend entfalten.

Das christliche Volk soll nicht Masse sein, jeder Einzelne soll als selbstbewußtes Glied im Gottesreiche dastehen, die tiefere Poesie des Wissens, die Macht des eigenen Denkens entfaltet sich innerhalb der religiösen Weltanschauung, und diese Ueberwindung der Masse in selbständiger Gliederung, in eigenthümlicher Lebensgestalt jedes Einzelnen, im innigen Zusammenwirken und wechselseitigen Erbauen aller Theile, dieser Aufschwung der Seele zum Unendlichen und diese Entfaltung des Gemüths im Reichthum der Welt hat im gothischen Dom die entsprechende Erscheinungsform gewonnen, die Romantik des christlich mittelalterlichen Geistes hat sich in ihm selbst das herrlichste Denkmal geschaffen.

B. Die Plastik.

Ihr Begriff.

Die bildende Kunst gestaltet die Materie im Raume für die Anschauung, indem sie den Geist verkörpert und sein Wesen und Walten sichtbar erscheinen läßt; den eigenthümlichen Formen des Naturlebens muß das geistige entsprechen, wenn die Kunst beider innige und ursprüngliche Harmonie offenbaren soll. Wir haben nun zunächst in der Außenwelt die unorganische Natur, wie sie durch Schwere und Bewegung in ihrer Massenhaftigkeit besteht und die Grundlage für das individuelle Dasein bietet; wir haben auf idealem Gebiet den allgemeinen Geist des Volks oder der Zeit, der die Substanz und Atmosphäre für die besondern Verhältnisse

gewährt, und wir sahen wie die Architektur die ausgedehnte feste Materie in der Scheidung von Kraft und Last nach dem Gesetz der Schwere gliedert, durch die Macht des Maßes beherrscht, die Grundstimmungen der Nationen und Jahrhunderte in ihr durch den Gegensatz und die Verbindung der Linien ausprägt und in ihrem Werk ein Abbild des Kosmos gibt, wie derselbe vor der Seele der Menschen als das zweckvoll geordnete Ganze und die Wohnstätte des Geistes steht, indem sie jenes zum Haus und Symbol des Gottes errichtet, und dann auch allgemein menschlichen Ideen einen Ausdruck verleihen lernt, während sie zugleich dem Bedürfniß und seinen Forderungen genügt. Aber die anorganische Natur findet den Mittelpunkt und die Durchdringung ihrer auseinanderliegenden Kräfte im individuellen Organismus, in dessen Gestalt die Seele als leibbildende Lebenskraft sich selber gegenständlich wird, der sich vom Boden losreißt und frei beweglich wie eine kleine Welt selbständig für sich erscheint; und der allgemeine Geist hat seinen Träger und seine Verwirklichung im persönlichen, im einzelnen Selbstbewußtsein, das als das innenwaltende Centrum aller besondern Gedanken und Strebungen seine sie beherrschende Einheit und Freiheit erfaßt und sich in der Totalität der eigenen Wesenheit gegenwärtig ist. Die Darstellung des persönlichen Geistes und seiner in sich gesammelten Kraft in dem individuellen Organismus der Natur ist die Aufgabe der Plastik.

Wenn wir den Begriff einer Kunst bestimmen wollen, so dürfen wir nicht von demjenigen ausgehen was die Künste miteinander gemeinsam haben, sondern wir müssen das ins Auge fassen was jeglicher besonders und unterschiedlich zukommt. Die Malerei hat ein plastisches Moment und das Malerische spielt in die Sculpturwerke herein; die Poesie mag der Musik wohllautender Verse nicht entbehren, aber der Klang, die Tonschönheit als solche haben keine vorwiegende Geltung, sondern nur insofern sie im Worte Gedanken ausdrücken. Das Charakteristische der einzelnen Kunst zeigt sich in denjenigen Höhenpunkten die sie allein erreicht, wo es ihr keine andere gleich thun kann, und auf diese müssen wir blicken, wenn wir zur klaren Erkenntniß gelangen wollen.

Wenn wir sagen daß die Sculptur den individuellen Organismus der Natur in seiner Selbständigkeit erfaßt, während die Architektur die anorganische Materie gestaltet, und die Malerei

die Wechselwirkung des organischen und unorganischen Lebens hervorhebt, so folgt sogleich für erstere daß die Pflanzen als solche ihr nicht eignen, da diese mit der Wurzel im Boden haften und in der bauenden Thätigkeit ihres Wachsthums fortwährend sich nach außen entfalten, statt sich innerlich zusammenzuschließen. Sie stehen in der Mitte zwischen der animalischen und anorganischen Welt, und bereiten die Stoffe der letztern zur Nahrung für die erstere. Die Architektur nimmt sie daher zum Ornament, das aus dem strengen Gefüge des Baues hervorsprießt oder hervorblüht, und die Malerei wendet sich ihnen mit Vorliebe zu, da sie das Organische und Anorganische vermitteln. Wenn die Plastik Thiere bildet, so gewahren wir den Typus der Gattung, einen allgemein gleichen Geist in allen Individuen derselben Art, aber noch nicht den persönlichen Geist, noch nicht die selbstgesetzte Originalität des Individuums. Diese tritt erst im Menschen auf. Während das Thier zur Erde gebeugt dahinwandelt, richtet der Mensch sich empor, und sein aufrechter Stand und Gang ist das fortgesetzte Werk seines Willens, sodaß dieser sogleich in der äußern Erscheinung sichtbar wird. Die ganze Gestalt und Bildung des menschlichen Leibes ist der fühlenden denkenden Seele gemäß; der Geist hat in ihr der Materie sich eingebildet, er ist in ihr gegenwärtig und sich selbst gegenständlich, und je höher und reiner er sich entwickelt und ausbildet, desto bestimmter unterscheiden sich Form und Ausdruck seiner eigenthümlichen Gestalt von andern, mit denen sie den Typus der Gattung oder des Volks gemeinsam hat. Und der Plastiker ergreift den ganzen in sich gesammelten persönlichen Geist um ihn im ganzen Leibe, in der vollen runden Körperlichkeitauszudrücken, nicht blos im malerischen Scheine der Wirklichkeit, im Leibe, dem Bau oder Gewächs der Seele, nicht blos deren Haus, sondern deren eigene Realität und sinnliche Erscheinung darzustellen. Die Plastik zieht zwar die Masse der Materie ins Enge und trachtet nicht mehr gleich der Baukunst überwältigend durch solche zu wirken, wiewol auch bei ihr der das Gewöhnliche geistig überragende Gegenstand, der Gott oder Held, leiblich größer gebildet wird, aber sie behält doch die allseitige raumerfüllende Ausdehnung und Schwere. Sie verlegt den Schwerpunkt ins Innere der Gestalt, die frei beweglich auf ihm ruht.

Hier ergibt sich uns sogleich ein wichtiges Gesetz und Kennzeichen für das Wesen der Plastik. Die bildende Kunst gestaltet

im Raum, sie kann das wechselnde Leben in der Zeit und das Nacheinander der Bewegung nicht darstellen; sie gibt nur das Nebeneinander der Dinge in einem bestimmten Augenblick, den sie aus dem Flusse der Zeit hervorhebt und verewigt. Die Architektur nimmt gar keine Rücksicht auf das zeitliche Leben; die Sculptur und Malerei erkennen bereits die Untrennbarkeit von Zeit und Raum, und halten einen Zeitpunkt im Raume fest; die Musik waltet nur im Flusse der Zeit, in der verrauschenden Folge der Töne; die Poesie erzeugt durch die Schilderung von Handlungen auch das Bild der sie vollbringenden Gestalten. So weisen auch Plastik und Malerei durch die Erscheinung im gegenwärtigen Augenblick auf die ihr vorausgegangene, sie bedingende, auf die ihr nachfolgende, aus ihr sich ergebende Bewegung. In der Architektur ist alles Besondere im Ganzen festgehalten und durch die Kraft der Schwere gebunden. Wo wir diese Gebundenheit auch in der Plastik gewahren, wie in den unbeweglich mit geschlossenen Armen und Beinen sitzenden Kolossen der Aegypter, da waltet noch das Wesen der Architektur in den Werken der Sculptur, da sehen wir noch nichts von der selbständigen Freiheit des individuellen Lebens. Wenn dagegen der Mercur Johann's von Bologna nur mit dem Ballen des einen Fußes auf einer metallenen Stütze befestigt ist, während der Arm erhoben ist und der übrige Körper sich vorbeugt, sodaß die ganze Gestalt, übrigens hohl, der Stütze durch das massivere linke Bein bedarf, so ist das mehr malerisch als plastisch, zumal auch der Hauch des Boreas, der den Mercur tragen soll, als unsichtbare Luft sich nicht gut durch ein dickes Metallstück in einem offnen Munde darstellen läßt.

Hier begegnet uns diejenige Seite des Stilbegriffs welche Rumohr hervorhob und zum Ausdruck des Ganzen machen wollte, in ihrer Berechtigung. Er nannte den Stil ein zur Gewohnheit gediehenes sich Fügen in die innern Forderungen des Stoffs, in welchem der Bildner seine Gestalten schafft. Dem Plastiker ist das Schwebende, Fallende, Sausende versagt, aber nicht aus einem sittlichen Grunde, denn die Malerei hat es mit Glück angewandt, sondern wegen der Schwere des Stoffes, welchen die Sculptur verarbeitet. Dieser verlangt daß die Statue in der Stellung bleiben könne, die ihr gegeben ist, daß sie nicht zu fallen drohe, und dadurch beunruhigend statt beruhigend auf das Gemüth wirke. Als nach Jahrhunderte langer Verirrung der Bild-

hauer Thorwaldsen den Koloß des Phidias auf Monte Cavallo in Rom scharf ins Auge faßte und nun seinen Theseus schuf, der sicher und fest auf den Füßen stand und dem Beschauer unverrückbar erschien, weil der Schwerpunkt ins Innere der Gestalt fiel, da war der plastische Stil im Aeußern wiedergewonnen.

Diesem Aeußern entspricht das Innere, dem materiellen Stoffe der darzustellende Geist. Der aber ist in der Plastik das persönliche Selbstbewußtsein wie es sich in seiner Einheit und Ganzheit erfaßt, der Charakter der sicher auf sich selbst beruht; nicht die einzelnen Regungen der Gefühle oder des Willens, nicht besondere Vorstellungen oder Gedanken der Vernunft sind es was der Plastiker abbilden will, sondern die Totalität des Geistes wie sie die ganze Gestalt des Leibes erbaut und sich dauernd in dieselbe ergossen hat, und die Persönlichkeit erscheint nicht in ihrer von dem Allgemeinen sich absondernden Subjectivität, sondern als dessen Gefäß und Träger. Die Malerei, die Poesie gehen auch zur Darstellung von Individualitäten fort welche mit dem göttlichen Gesetz in Widerspruch treten; die plastischen Naturen bleiben in Harmonie mit der sittlichen Weltordnung, sie sind von deren Gehalt erfüllt, er macht die Substanz ihres eigenen Lebens aus. Eitle, haltlose, kleinliche Menschen sind kein Stoff für den Bildhauer, ebensowenig innerlich gebrochene oder solche deren Gedanken und Thaten nicht zusammengehen; es müssen Menschen aus Einem Gusse sein, wenn ihr Bild ihm gelingen soll. Sehr treffend sagt Vischer hierüber: „Das derb Feste der Form wird zum Ausdruck der Charakterfestigkeit, der sittlichen Gediegenheit, die Schärfe der farblosen Form zu der männlichen Bestimmtheit, die nicht ins Unbestimmte zerfährt, sich verflüchtigt, das unbewegt Bewegte zur ehrfurchtgebietenden Selbstbeherrschung; die Schwere, die zunächst dem Materiale angehörig unwillkürlich auf die dargestellte Gestalt so übertragen wird, daß diese als ihres physischen Schwerpunkts vollkommen mächtig erscheinen muß, sie wird nun unwillkürlich noch tiefer hineingetragen und bedeutet das sichere, nimmer wankende Ruhen im sittlichen Centrum des Lebens.“ So hat auch Lessing selber durch seine plastische Persönlichkeit mitgeholfen daß seine Statue unter Rietschel's Hand zu der gelungensten ward die bisjetzt einem deutschen Dichter gesetzt ist, während Schwanthaler an Jean Paul, Gasser an Wieland keine ihrer Kunst so zusagende Persönlichkeiten hatten.

Wir werden also die Ruhe nicht aufgeben, welche Winckelmann als ein Merkmal griechischer Bildwerke aussprach; wir werden sie als das in sich Beruhen des Geistes festhalten und dafür auch die entsprechende körperliche Stellung fordern. Solche in sich geschlossene ruhige Gestalten wie sie ein Triumph der Plastik sind — man denke nur an die Tempelbilder und Ehrenstatuen der Alten — erscheinen in einem Gemälde schwerfällig oder starr; denn die Malerei liebt besondere Gemüthserregungen, die sich durch körperliche Bewegung kundgeben, die Plastik aber sammelt das ganze Seelenleben in sich selbst um es in selbstgenugsamer Hoheit durch die in sich befriedigt ruhende Gestalt erscheinen zu lassen. Ihre Werke treten deshalb auch nicht gegen den Beschauer heran um sich ihm aufzudrängen, sie reden nicht zu ihm wie die Personen des Dramas, sie klingen und dringen nicht in ihn ein wie die Töne der Musik, sondern stumm und regungslos verschließen sie ihr Leben in sich und wollen daß man zu ihnen herankomme, daß man sich sinnend in sie vertiefe, daß man ihr Wesen verstehen lerne; sie wirken nicht unmittelbar aufs Gefühl, erst wenn sie durch die Anschauung aufgenommen und begriffen worden, bieten sie sich dem nachhaltigen Genusse dar.

Aber daß man diese Ruhe nicht mit Starrheit verwechsle! Wie der Wille als des Geistes Wirken das Vermögen freier und neuer That ist, so muß die plastische Gestalt bewegungsfähig sein, wir müssen es ihr ansehen daß sie sich bewegt hat und wieder bewegen wird. Wenn ich aber die Last meines Oberkörpers stehend auf beide Füße gleich vertheile, dann bin ich unbeweglich, dann kann ich nicht sofort einen Schritt machen, sondern ich muß erst die Wucht des Leibes auf das linke Bein hinüberwerfen, damit das rechte frei werde. Daher war es ein von den alten Schriftstellern rühmend erwähntes Verdienst des Polyklet, daß er es im Princip festsetzte das Gewicht des Körpers auf dem einen Schenkel ruhen zu lassen; dadurch erscheint der andere frei beweglich, der so gestellte braucht nicht erst seine Lage zu ändern ehe er einen Schritt thun kann, er vermag es sogleich und unmittelbar. Und wenn dann der eine Arm nach dem Gesetz der Schwere gesenkt, der andere aber mehr oder weniger erhoben oder vorgestreckt ist, wenn das Haupt etwas geneigt wird, so gewinnen wir den Begriff der Bewegung in der Ruhe. Ich glaube daß dies für die Tempelbilder der Götter wie für die Ehrenbildsäulen großer Männer in Griechenland feststeht und als Gesetz der Plastik festgehalten wer-

den muß, sofern sie, was ihre eigenthümliche Stärke ausmacht, Einzelgestalten als die Verkörperung ihrer Idee und der Totalität ihres Lebens darstellt.

So nimmt sie die Mitte ein zwischen der bewegungslosen Architektur, in der nur die Schwere herrscht, und der Malerei, die besondere Gemüthsbewegungen oder die Menschen in Wechselbeziehung und Wechselwirkung aufeinander zur Erscheinung bringt und sich vom Gesetz der Schwere in schwebenden Figuren entbinden kann, weil sie statt der vollen runden Körperlichkeit nur den Schein der Dinge wiedergibt wie er mittels der Lichtempfindung im menschlichen Auge erzeugt wird. Auch die Griechen haben die richtige Mitte erst dadurch gefunden daß sie durch das Wagniß eines gegensätzlichen Sprunges aus der ägyptischen Starrheit zur Wiedergabe heftiger dreister Bewegungen kamen. Es wird schon als Dädalos' Werk bezeichnet daß seine Statuen gingen und handelten, das heißt schreitend und mit erhobenen Armen gebildet waren, und wo sie Handlungen in Gruppen veranschaulichten, waren die Gestalten in der Stellung welche die innere Bewegung und die That verlangt. Feuerbach hat in seinem Vaticanischen Apollo dies nachdrücklich hervorgehoben. „In den Gymnasien, in den heiligen Kampfspielen zu Olympia", sagt er, „ging die Schönheit des Nackten dem Künstler in ihrem vollen Glanze auf, aber es war eine Schönheit im freiesten kühnsten Schwunge der Bewegung. Und so kam dort wol nichts vor was für den griechischen Meißel zu gewagt gewesen wäre. In schwebenden Stellungen von Faunen und Tänzerinnen scheint oft das Körperliche ganz und gar in luftige Bewegung verflüchtigt; in den Statuen rasender Bacchantinnen muß sich der höchste denkbare Schwung der Bewegung mit dem Ausdruck der heftigsten Exaltation zu einer Wirkung vereinigt haben die wir wol kaum mehr einem Gemälde gestatten dürften. Nichts lag außer dem Bereich des griechischen Künstlers als der Tod der ägyptischen Ruhe, sei es nun daß er für den Genuß eines längern Beschauens bildete, oder alles Leben und die ganze Fülle der Seele in einen einzigen Moment und für einen entzückenden Augenblick zusammenfaßte."

Diese Sätze sind vielfach nachgesprochen worden; um ihrer relativen Wahrheit willen bedürfen sie einer näheren Bestimmung und Berichtigung. Wir geben zu daß Myron's Diskuswerfer auf der Spitze eines einzigen Moments schwebt; aber keineswegs ist er „zur gewaltsamsten Stellung verdreht". Er gleicht einer ge-

spannten Feder, wir glauben den Augenblick erwarten zu können wo er aufspringen und vorschnellen wird; aber gerade dieser Punkt den der Künstler wählte, zeigt die in sich gesammelte, ja gespannte Kraft, es ist der Augenblick vor der That, und damit ein Moment der Ruhe; der Diskuswerfer befindet sich in einer Lage in der er verharren kann, und dadurch tritt im bewegten Leben dennoch die Ruhe ein, und wir haben wieder ein Allgemeines vor Augen, die Arbeit und Lust des Diskuswerfens, dargestellt durch einen jungen Mann dessen ganzes Wesen darin aufgeht, der darin sein Vollgenüge findet; der Schwerpunkt liegt nicht außerhalb des Bereiches der Gestalt, sie hält sich in einem symmetrischen Gleichgewicht. Myron's Läufer Ladas, der die Hand nach dem Kranz ausstreckte, während der Athem seinen Lippen zu entfliehen schien, war auf andere Weise in einer ähnlichen Lage. Die Kraft erreicht den Punkt wo sie nicht weiter kann, es ist wie der Zusammenstoß zweier aneinander schlagenden Wellen, die ihre Bewegung gegenseitig aufheben und eine Pause eintreten lassen. Die gesammte Lebensthätigkeit ist hier wie dort auf einen Punkt zusammengedrängt, dieser Punkt aber gerade dadurch ein Augenblick der Ruhe; alle Glieder sind betheiligt und ihr Zusammenwirken von verschiedenen Seiten her erhält das Ganze im Gleichgewicht. So ist der Apoll von Belvedere, so der Laokoon aufgefaßt. Dieser hat sich heftig gegen die Schlangen gewehrt, da empfindet er den tödtlichen Biß; in tiefem Seufzer zieht er den Athem ein, die Brust hebt sich empor, sie wird sich der Luft im nächsten Moment vielleicht in einem Schrei entladen, aber jetzt schreit er nicht; den Laut könnte ja auch die Plastik nicht wiedergeben, aber er ist in der Natur selbst für die gewählte Stellung unmöglich. Das Schreien ist die Bewegung des Ausathmens, im Seufzen ein Moment des Stillstandes vor demselben im Einathmen. Dieser Stillstand ist das ruhige Bild einer gewaltsamen Erregung. Ich freue mich der Bestätigung dieser meiner Theorie durch den geistvollen Anatomen Henke; auch dieser faßt die Haltung Laokoon's als beherrscht von dem Charakter kritischer Ruhe, der Erstarrung zwischen Steigen und Sinken motorischer Energie. „Die Beine haben sich gestemmt und gewunden um den Verschlingungen zu entweichen; sie sind unentfliehbar niedergezwungen. Die Arme haben mächtig angefaßt und sich vom Körper abgestemmt um die Thiere zu entfernen; sie reichen nicht aus. Während das Thier im Behagen des Bisses ruht, zuckt durch alle Muskeln des Mannes, die eben

noch arbeiteten, eine unverkennbare Erstarrung in der Lage die sie gerade in diesem Augenblick eingenommen hatten. Dazu paßt die krampfhafte Hintenüberreckung des Kopfes, und endlich, den Totaleindruck prägnant zusammenfassend, die Haltung der Haut über den stieren Augen, die man nicht schöner schildern kann als Winckelmann gethan hat: «Unter der Stirne ist der Streit zwischen Schmerz und Widerstand, wie in einem Punkte vereinigt, mit großer Wahrheit gebildet; denn indem der Schmerz die Augenbrauen in die Höhe treibt, so drückt das Sträuben gegen denselben das obere Augenfleisch niederwärts und gegen das obere Augenlid zu, sodaß dasselbe durch das übergetretene Fleisch beinahe ganz bedeckt wird.» So stellt uns das Ganze einen gewaltigen Kampf dar, der im verzweifelten Zusammensinken enden muß; es stellt ihn uns dar in der Gestalt des einzigen Augenblicks in welchem er sich dem Auge deutlich zeigen kann, im Momente des kritischen Stillstandes. Wir erkennen deutlich daß Streben und Leiden sich zwar im Augenblick hin- und herwerfen, aber doch noch mit edler Gewalt gegeneinander stemmen, wie wenn zwei Ringer momentan stillstehen, weil keiner den andern niederdrücken kann."

Jeder Moment der Bewegung der sich nicht festhalten läßt, der nur ein Uebergang zu andern ist die das gestörte Gleichgewicht wiederherstellen, bleibt der Plastik versagt, und das sind die meisten Momente der Kampfspiele, die auch dem griechischen Meißel „zu gewagt" gewesen wären, weil der Beschauer das Gefühl erhalten hätte es sei der Gestalt unmöglich so zu verharren, sie müßte zusammenstürzen, wenn nicht ein anderes Glied ihres Leibes durch eine neue Bewegung das gestörte Gleichgewicht wiederherstellte. Wo dieses hergestellte Gleichgewicht aber sichtbar wird, da herrscht Maß und Ruhe in der Bewegung. Unser Gehen ist ein fortgesetztes Fallen, indem das stützende Bein sich vorwärts neigt, während das erhobene wie ein Pendel in der Luft schwingt; der Körper würde stürzen, wenn nicht das schwingende Bein jetzt aufgesetzt würde; das hintere Bein wird dann vom Boden gelöst, durch die Streckung des Fußes ertheilt es dem Körper eine Wurfbewegung, die ihn vorwärts schleudert und hinwerfen würde, wenn nicht das nun vorwärts schwingende Bein zur rechten Zeit aufhielte und aufträte. Hier gibt der Plastiker keineswegs die vielen Momente in denen das Gleichgewicht aufgehoben ist, sondern den in welchem es eben wieder hergestellt wird, oder den Ausgangspunkt der vorwärts schleudernden

Thätigkeit, die aber erst im Begriffe steht ihre Aufgabe auszuführen.

Was die Bacchantin des Skopas angeht, auf die Feuerbach anspielt, so sagen allerdings die Epigramme daß Skopas sie gleich dem Gott in Raserei versetzt habe, sagt Kallistratos daß sie vom Begeisterungsrausch erfüllt sei. Ihr Haupthaar war gelöst, eine in der Wuth zerfleischte Ziege trug sie in der Hand; die Hauptsache aber war der Ausdruck einer leidenschaftlichen Begeisterung, und da diese eine göttliche war, so hat sie sicherlich nicht die Linie des Maßes und der Schönheit überschritten, denn die Grazien waren den Griechen die Ordnerinnen jedes Werkes unter den Göttern, wie Pindar ausdrücklich bezeugt. Und was den Ausdruck der körperlichen Bewegung betrifft berufen wir uns auf die treffliche Erörterung Brunn's in der Geschichte der griechischen Künstler: „Wie es im menschlichen Körper keinen Theil gibt welcher eine Bewegung bewirkt ohne daß ein anderer Theil bestimmt wäre dieselbe aufzuheben oder im entgegengesetzten Sinne auszuführen, so gibt es auch keine Bewegung welche nicht eine Gegenbewegung voraussetzte um vermittelst derselben das durch die erstere gestörte Gleichgewicht wiederherzustellen. Indem nun bei heftiger geistiger Erregung der Geist dem Körper nur den Antrieb zu einer gewissen Bewegung im allgemeinen gibt, nicht aber jedes Glied desselben im einzelnen sozusagen überwacht und beschränkend regelt, so entwickelt sich dieser erste Anstoß in der gegebenen einheitlichen Richtung ungehemmt bis in die äußersten und feinsten Theile unter voller Entfaltung aller dabei verwendbaren Kräfte. Aber stets darf diese Entwickelung nur bis zu der Grenze vorschreiten welche jenes Gesetz der Natur gezogen hat, um dort angelangt sofort in die rückgängige entgegengesetzte Richtung umzuschlagen. Und gerade je unwillkürlicher eine solche Bewegung, je einheitlicher der ursprüngliche Anstoß ist, desto schärfer und unmittelbarer wird sich das einfachste Gesetz des körperlichen Gleichgewichts bethätigen und dem Auge offenbar werden."

Weit entfernt also daß, wie Feuerbach meint, hier selbst das von uns der Malerei Gestattete überboten worden wäre, blieb vielmehr auch das Werk des Skopas, wie wir aus erhaltenen Reliefdarstellungen schließen dürfen, innerhalb der Grenzen der Plastik, indem es jenen Höhenpunkt der Bewegung ergriff, wo widerstreitende Kräfte einander die Wage halten und dadurch ein Augenblick der Ruhe und des Gleichgewichts gegeben ist. Dieser

Höhenpunkt ist überhaupt das von der zeichnenden Kunst zu Fassende, wenn das Bild lebendig wirksam das Geistige deutlich aussprechen soll. Das Haltmachen auf bloßen Durchgangs- und Zwischenstationen ist ungenügend. Wer die Thätigkeit des Hiebes darstellen will der gibt dem schwertbewaffneten Arm die Lage daß er eben den weitesten Punkt des Zurückfahrens und Ausholens erreicht hat und nun im Begriff ist nach vorwärts zu schwingen; in verschiedenen Zwischenstufen würde man eher meinen daß er deute oder daß er zurückfahre, als daß er haue. Auch die Schaukel kann uns ein Beispiel jenes schwebenden Gleichgewichtmomentes auf der Höhe der Bewegung sein; die Schwungkraft erreicht den Gipfel in dem Augenblick wo die Schwerkraft sie überwältigen wird. Und malen wir sich schaukelnde Gestalten, so glauben wir immer daß dieser Höhenpunkt dargestellt sei, wie hoch oder niedrig er auch liegen möge. — Was unser Auge deutlich auffassen soll das muß in Ruhe sein, oder wir müssen einen bleibenden Eindruck dadurch gewinnen daß wir selber der Bewegung folgen, sonst reizt das Bild fortwährend verschiedene Punkte der Netzhaut, und die wechselnden und nachwirkenden Affectionen derselben verwischen sich. Wir sehen den Blitz nicht als das was er ist, als elektrischen Funken, sondern als Zickzackstreifen, weil er so rasch hintereinander verschiedene Nervenfasern berührt daß die Reizungen derselben sich verbinden; so malt man denn auch diesen Eindruck. Das Ohr ist der Sinn für das Nacheinander, das Auge für das Nebeneinander; die Phantasie faßt beides zusammen, für sie schildert die Poesie das bewegte Leben, während seine Bewegung als solche in der Musik, seine Gestalten als solche in der bildenden Kunst dargestellt werden; die Bewegung ist hörbar, die Ruhe sichtbar.

Der Ausdruck der freien Individualgestalt also verlangt daß die Stellung nicht schlaff oder schwer und der Schwerpunkt so gelegt sei daß die Glieder frei und beweglich werden; die Kunst darf nicht lügen wollen, und daher darf sie keinen Zeitpunkt festhalten in welchem ein Beharren unmöglich wäre; sie kann nur diejenige Bewegung darstellen welche zur Ruhe kommt oder eben beginnen wird; sie erfaßt einen Ruhepunkt in der Bewegung oder einen von dem die letztere leicht ausgehen kann.

Die Plastik isolirt die organische Individualgestalt, sie hebt sie für sich hervor als einen Mikrokosmos, der sich selbst genug ist. Der Ausdruck des sehnsüchtigen Verlangens oder unruhigen Stre-

bens ist unplastisch, weil er die Persönlichkeit in der Beziehung auf anderes darstellt. Der auf sich selbst beruhenden, in sich geschlossenen Leiblichkeit entspricht die selbstgenugsame Hoheit des in sich befriedigten Geistes. Das ist gerade das Wesen der Plastik daß das ganze Innere im ganzen Aeußeren völlig und deutlich erscheint, daß im Leibe nichts gleichgültig oder müßig, in der Seele nichts verborgen oder der Ahnung überlassen bleibt, sondern daß alles klar hervortritt und die Erscheinung ganz von der Idee durchleuchtet wird. Diese Sättigung der Idealität mit Realität, diese Verklärung der Wirklichkeit, dieses deutlich Entfaltete und dann abgeschlossen in sich Vollendete nennen wir das Plastische auch in den andern Künsten, z. B. in der Sophokleischen Poesie, in der Gluck'schen Musik, in Rafael's Gemälden oder im hellenischen Tempel. Die Plastik erweist sich hier als diejenige der Künste welche den Begriff der Kunst vorzüglich rein ausprägt, deren Verständniß daher für die ästhetische Ausbildung von höchster Wichtigkeit sein muß. In ihr offenbart sich die naturwüchsige Harmonie des Leibes und der Seele, des Begriffs und der materiellen Erscheinung. Der Gedanke ist ganz in Erz oder Stein eingegangen, ganz und deutlich verwirklicht worden; im einzelnen Werk haben das Geistige und Sinnliche sich versöhnt und zur Totalität des Seins durchdrungen, die nun nichts mehr bedarf und darum in sich Genügen und Ruhe findet. Die Ruhe der Sculptur läßt sich selbst von dieser Seite aus begründen, aber sie ist auch hier der durch die Bewegung gewonnene Frieden.

Die Seele ist leibbildende Lebenskraft; so wird sie von der Plastik dargestellt wie sie im Bau des Körpers und mit ihm erwachsend sich selber gegenständlich macht, sodaß das innere Weben der Gedanken seinen Einfluß auf die Gestaltung des Leibes übt und diese selbst das Geistige trägt und bedingt. Da findet der Muth seinen Sitz in der Brust, die er sich frei und kräftig gewölbt, da der Heldenwille sein Organ an dem muskelstarken Arm; da darf keine schwammige formlose Fettmasse sich breit machen, da wollen wir nicht ein dürftig dürres Knochengerüste in steifer Starrheit sehen, sondern die Macht und Frische des gestalteten Lebens, dessen reicher Strom sich freudig ergießt und mit aufquellender Kraft die vom Geist umschriebene Form ausfüllt. Hier erkennen wir daß Schönheit das volle mangellose Sein ist. Mit Recht sagt daher Schelling in seiner classischen Rede über das Verhältniß der bildenden Künste zur Natur, daß die echte Kunst

gleich der Natur die Seele sammt dem Leib zumal und wie mit Einem Hauche schaffe, und die Plastik das Höchste in dem vollkommenen Gleichgewicht zwischen Geist und Materie erreiche. Gibt sie der letzteren ein Uebergewicht, so sinkt sie unter ihre eigene Idee herab; ganz unmöglich aber scheint daß sie die Seele auf Kosten der Materie erhebe, indem sie dadurch sich selbst übersteigen müßte. Der vollkommen plastische Bildner wird zwar, wie Winckelmann bei Gelegenheit des Belvederischen Apollo sagt, zu seinem Werk nicht mehr Materie nehmen als er zur Erreichung seiner geistigen Absicht bedarf, aber auch umgekehrt in die Seele nicht mehr Kraft legen als zugleich in der Materie ausgedrückt ist; denn eben darauf beruht seine Kunst das Geistige ganz körperlich zu machen. Die Plastik kann daher ihren wahren Gipfel nur in solchen Naturen erreichen deren Begriff es mit sich bringt alles was sie der Idee und Seele nach sind jederzeit auch in der Wirklichkeit zu sein. Die Kraft wodurch ein Wesen nach außen besteht, ist mit der wodurch es nach innen wirkt und als Seele lebt, vollkommen gleich abgewogen. Die Plastik gibt den Einzelorganismus als Mikrokosmos, sie zeigt die Schönheit des Weltalls auf Einem Punkt. Während die Natur den Reichthum ihrer Herrlichkeit in einer Fülle einander ergänzender Exemplare auseinanderlegt, und die Malerei ihr sich anschließt, stellt die Plastik den Gattungstypus und das gemeinsame Ideal dar und hebt die bleibende Norm hervor, welche dem beständigen Wechsel der Formen im zeitlichen Fluß der Entwickelung zu Grunde liegt oder als Ziel vorschwebt; sie erfaßt den Blütenmoment des Daseins um ihn in der Durchdringung von Geist und Materie zu verewigen, sie verleiht dem Ideal als dem Musterbild der Dinge im göttlichen Geist unmittelbar sinnliche Realität.

Ewig klar und spiegelrein und eben
Fließt das zephyrleichte Leben
Im Olymp den Seligen dahin.
Monde wechseln und Geschlechter fliehen,
Ihrer Götterjugend Rosen blühen
Wandellos im ewigen Ruin.
Zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden
Bleibt dem Menschen nur die bange Wahl,
Auf der Stirn der hohen Uraniden
Leuchtet ihr vermählter Strahl.

Diese schöne Schiller'sche Strophe ist im Anblick der plastischen

Meisterwerke gedichtet. Und angesichts der hellenischen Plastik sprach Winckelmann sein berühmtes Wort von der hohen Schönheit: „Sie ist von höherer Geburt wie die himmlische Venus, von der Harmonie gebildet, beständig und unveränderlich wie die ewigen Gesetze von dieser; eine Gesellin der Götter ist sie sich selbst genugsam, bietet sich nicht an, sondern will gesucht werden; mit den Weisen allein unterhält sie sich, und dem Pöbel erscheint sie störrisch und unfreundlich; sie beschließt in sich die Bewegungen der Seele und nähert sich der seligen Stille der göttlichen Natur."

Der Blütenpunkt einer Persönlichkeit ist aber nicht allein in der ersten Jugend zu sehen; wenn der geistige Charakter der einer gereiften Männlichkeit ist wie bei Zeus, dem Vater der Götter und Menschen, so wird die Vollreife männlicher Jahre in seinen Zügen, in seinen Bartlocken sichtbar werden; aber die blühende Wange und das reichwallende Haar werden die unerschöpfte Kraft der Jugend verkünden. Vor dem Angesicht der Juno Ludovisi ist es uns unmöglich sie jünger oder älter zu denken oder ihr ein bestimmtes Alter zuzuweisen; die kecke Frische ihres Wesens in jeder Lebensregung läßt sie als Jungfrau, die sittliche Würde und ernste Hoheit des Geistes als die in die Rechte des Weibes eingetretene Königin der Götter erscheinen; sie ist die Gemahlin des Zeus, die nach des Gatten Umarmungen im Quell Kanathos ihre Glieder badet und stets wieder als Jungfrau hervorsteigt. So ist auch der Belvederische Apoll nach dem Wort Homer's „unsterblich geschaffen in ewig blühender Jugend". Winckelmann spricht vollkommen wahr von dem ewigen Frühling der hier die vollkräftige Männlichkeit bekleidet; die verschiedenen Altersstufen sind, wie Feuerbach nachgewiesen hat, zu einem Gesammtbild zusammengefaßt, und haben dadurch aufgehört Momente des Wechsels und der Vergänglichkeit zu sein. Der rundliche Bau der Glieder, die Weichheit und Einfachheit der Linien, mit welcher die Formen auseinandertreten, die holde, fast mädchenhafte Rundung der bartlosen Wangen gehören der Unschuld der Frühjugend an; und dabei tragen die Glieder einander mit strebender Kraft empor, der Kern des Knochenbaues ist fest, die Verhältnisse sind die des ausgewachsenen männlichen Körpers, und die Stärke der Schenkel, die stolze Entschiedenheit der Stellung, der erhabene Siegesblick des Auges unter dem Ernst der gedankenvoll gewölbten Stirn verkünden die

Reife des Lebens in ihrer über das Gewöhnliche erhabenen Pracht und Größe.

Wie die Plastik das zeitlich einander Folgende in einem Augenblick der Gegenwart verewigt, so schafft sie für das im Raum vielheitlich Vorhandene eine Gestalt als Repräsentanten, etwa wie die Thiersage nur von Einem Fuchs, Einem Wolf und Einem Löwen redet. Wenn der Maler den Lohn des Siegers darstellen will, so zeigt er uns den Feldherrn an der Spitze des Heeres, gefolgt von überwundenen Feinden, das Volk ihm entgegenjubelnd, Jungfrauen ihm Kränze bringend; es wird ein figurenreiches Bild. Der Bildhauer gibt uns nur die Statue des Siegers und schafft eine einzige Figur, die den Preis des glücklich bestandenen Kampfes verleiht und selber veranschaulicht, die den Sieger bekränzende Victoria. Der Begriff des Sieges hat in ihr Gestalt gewonnen und ist nichts Heidnisches oder Christliches, sondern ein allgemein Menschliches, immerdar Geltendes. Rafael malt die Schule von Athen, Phidias bildet den Minervakopf, um das die Wahrheit erkennende selbstbewußte Geistesleben auszudrücken. So hat Sophokles nur wenige typische Charaktere, während Shakespeare in der Mannichfaltigkeit der Einzelzüge wie der einander ergänzender Personen sich auszeichnet.

Aber die Plastik sammelt nicht blos aus einer Menge einzelner Gestalten die bedeutendsten Züge um den Gattungstypus festzustellen, wie dies den spätern Griechen und den Römern, oder doch den hellenischen Meistern unter ihnen, mit der keltischen und germanischen Nationalität herrlich gelang, sondern sie hat auch das was die geistige Individualität im Laufe des Lebens entfaltet zur Einheit des Charakters zu concentriren. Der Plastiker und der Dichter verfahren hier gerade entgegengesetzt. Homer, Shakespeare, Goethe schildern uns die Eigenthümlichkeit ihrer Helden durch die Thaten die sie thun, durch die Art und Weise wie sie in verschiedenen Lebenslagen reden und handeln oder die Dinge aufnehmen; die Größe des Dichters zeigt sich darin wie die Seeleneigenthümlichkeit doch alle Worte durchklingt, alle Handlungen die Stetigkeit des Charakters wie ein rother Faden durchzieht. Der Plastiker muß diesen Mittelpunkt hervorheben und im festen Gepräge so hinstellen daß wir aus seinen Formen die Möglichkeit der verschiedenen Handlungen ebenso herauslesen, als wir bei dem Dichter die Einheit in der Thatenreihe und den nacheinander folgenden Lebensäußerungen erkennen können. Die Alten bewunder-

ten den Euphranor, weil er in seinem Paris zugleich den Richter der Göttinnen, den Entführer der Helena und den Mörder des Achilleus dargestellt. Wir haben hier nicht an Attribute zu denken, welche diese verschiedenen Eigenschaften und Handlungen symbolisch angedeutet hätten; der Meister hatte die verschiedenen Seiten dieses complicirten Charakters erfaßt und im Ausdruck seiner Statue so in der Schwebe gehalten, daß bald die eine, bald die andere bei längerer Betrachtung vorherrschend wurde; er hatte den Paris so gebildet daß man von demselben sowol das Urtheil im Schönheitswettkampf der Göttinnen erwarten durfte, als seine eigene Schönheit, die das Herz der Helena bezaubern konnte, doch männliche Kraft genug besaß um den tödtenden Pfeil auf den strahlendsten Helden abzuschießen. Dieser Mord war hinterlistig, sein Wirken selbstsüchtig; Paris enthält die große, aber gewissenlose Begabung einer Alcibiadesnatur, und auch in der Statue des Alcibiades wollen wir ebenso den leichtsinnigen Verführer als den genialen Feldherrn und geistvollen Liebling des Sokrates sehen.

Das Schicksal hat Alexander dem Großen den Homer versagt, der durch Lieder von seinen Thaten die Entwickelung seines Geistes würdig geschildert hätte, aber hat ihm den Lysippos und den Apelles gegeben, die in genialer Auffassung seiner Züge das Bild des wunderbaren Jünglings ausprägten, der kühn und stark wie ein Löwe und mit der Empfänglichkeit des Gemüths für Kunst und Wissenschaft einem schwärmerisch begeisterten und begeisternden Dionysos gleich die Welt eroberte. Plutarch erzählt daß er nur von jenen Meistern abgebildet sein wollte; sie allein vermochten ihn in seiner Totalität darzustellen; andere konnten nur eine Seite seiner Natur abspiegeln. Der Kopf Alexander's war etwas nach der linken Seite geneigt und blickte aufwärts; sein Auge hatte etwas schwimmend Feuchtes, wie es die Alten der Aphrodite liehen; Lysippos wußte dies beizubehalten, aber mit der Geistesgröße des Helden und dem Mannhaften, Löwenmäßigen seiner Erscheinung zu vereinigen; der Ausdruck schwärmerischer Begeisterung milderte die Stärke des Helden, und mit dem gesenkten und doch gen Himmel blickenden Haupt schien er dem Vater Zeus zuzurufen: die Erde unterwerfe ich mir, du walte im Olymp! Wie in den Helden des Volksepos ein Nachklang der Göttersage mit den historischen Ereignissen, mit den großen Männern der Wirklichkeit verschmilzt und aus Siegfried's leuchtendem Wölsungange und aus der klaren Reinheit seiner Natur sowol als in seinem Geschick der

Sonnengott noch deutlich hervorstrahlt, so hat auch Lysippos mit der bis in einzelne Mängel und Gebrechlichkeiten der irdischen Erscheinung treuen Porträtähnlichkeit ein Götterideal innigst verknüpft. Jene herrliche Alexanderbüste des Capitols zeigt uns den Siegeswonnetaumel des Heldenjünglings auf der Höhe seiner Laufbahn; auch hier ist die Schwäche der linken Seite, nach der das Haupt sich hinsenkt, nicht vermieden, aber wie der alles überschauende Sonnengott blickt er begeistert über zwei Welttheile hin, deren Geschick er lenkt; aus der Binde um seine Locken ergießen sich sieben Strahlen; das Haar bäumt sich über der Stirn empor und wallt wie Löwenmähnen herab, dem Urbild ähnlich das Phidias von Zeus geschaffen.

Der Stil der Plastik.

Giordano Bruno faßte das Sein nicht wie Spinoza als ruhende Substanz, sondern als Gestaltungskraft; er war darin der Vorläufer von Leibniz und unserer neuern Philosophie. Spinoza schrieb nur dem allgemeinen Wesen und Grund der Dinge das wahre Sein zu; die Dinge selber waren ihm nur Beschränkungen und Modificationen von jenem, und weil alles Einzelne nur dadurch als ein solches bestehen und erkannt werden kann weil es von andern unterschieden ist, also den Raum der andern nicht einnimmt, gewisse Eigenschaften derselben nicht hat, so behauptet er alle Bestimmtheit sei eine Verneinung. Allein wir müssen dem entgegensetzen daß die Form der Dinge nicht dadurch hervorgebracht wird daß man äußerlich von ihnen abschneidet und sie zurechtstutzt, sondern daß die innere Bildungskraft sich zugleich entfaltet, zugleich zusammenhält, und in der Formbestimmtheit sich selber verwirklicht. Damit ist dieselbe gerade Verneinung des Endlosen, des Unbestimmten, des Nichts, und Bejahung der eigenen Natur, Selbstbekräftigung und Vollendung der eigenen Anlage. Im göttlichen Verstand sah Bruno die allgemeine Ursache und Form des Universums; die Platoniker, sagt er, nannten ihn den Werkmeister, Orpheus nannte ihn das Auge der Welt, weil er alles durchschaut und von innen und außen den Dingen Haltung und Ebenmaß verleiht; wir nennen ihn den innerlichen Künstler, weil er von innen die Materie bildet und gestaltet. Den göttlichen Verstand bezeichnet Bruno als die Seele der Welt; um zur vollendeten Kunst zu gelangen, sagt er anderwärts, müssen

wir uns der Weltseele vermählen, damit ein ebenso lebenskräftiges als vernunfterfülltes Werk geboren werde; die Weltseele aber ist überall gegenwärtig und ganz in allem, sodaß wir auch im Kleinsten nicht blos ein Bild der Welt, sondern die Welt selber haben, und wenn wir im Bunde mit jener künstlerisch bilden, so wird die Natur selber die Formen von innen heraus gestalten.

Ich habe diese Sätze vorausgesandt um danach die Errungenschaft unserer Untersuchung über die Plastik folgendermaßen zusammenfassen zu können. Die Plastik veranschaulicht den persönlichen Geist im Einzelorganismus; ohne Ueberfluß und Mangel wird Form und Bewegung zum klaren Ausdruck des Selbstbewußtseins und Willens, in welchem Pflicht und Neigung versöhnt sind und die Stetigkeit des Charakters gewonnen ist; in ungezwungener Grazie erscheint der reine Begriff der Gestalt ohne die Zeugen irdischer Bedürftigkeit als das selbstgesetzte Maß innerer Bildungskraft.

Die Seele wirkt sich selber eine sichtbare Gestalt, indem sie stets andere und andere Atome der Materie in den Umkreis des eigenen Lebens hereinzieht und wieder ausscheidet; diese wechselnden Stoffe sind nicht unser Leib, sondern nur das Mittel seiner Verwirklichung; er ist die eine in sich mannichfach gegliederte und lebendige Form, die durch die Atome in die Erscheinung tritt, wie die Gestalt des Hauses durch die Bausteine, die nach der Idee und für den Zweck desselben herangeschafft, bereitet, geschichtet und geordnet werden. Und diesen idealen Leib, diese im Wechsel der Stoffe sich erhaltende Form ergreift die Plastik und prägt sie einem bleibenden und festen Material ein, um so den persönlichen Geist im Abbild leiblich zu verewigen. Das werdende Leben in seinem Proceß kann sie nicht nachahmen, aber das in der Natur um dieses Flusses willen selbst Wandelbare der Gestalt kann sie festhalten, der Vergänglichkeit und dem Wechsel entreißen und dauernd ausprägen. Diesen reinen Begriff der Gestalt aber stellt sie dar nicht wie durch äußere Hemmung in seine Schranken zurückgedrängt, sondern als durch eigenes Maß der Bildungskraft begrenzt.

Der Plastiker ist ohne Reflexion schon überzeugt daß das Zerrinnen und Zerfließen ins Unbestimmte eine Schwäche, sich ein Maß zu setzen und Maß zu halten aber Kraft ist, er erfaßt in der Selbstbestimmung das Wesen des Geistes und sieht in der Schärfe und Bestimmtheit der Form das Gepräge des in sich selbst

entschiedenen Charakters, die Erscheinung originaler Schöpfermacht. Und da er nur Einen Punkt der Zeit festhält, nur Eine Gestalt bildet, so will er nicht das Ringen, sondern das errungene Ziel, nicht den Kampf, sondern den Frieden zeigen; er will das Vollendete darstellen, weil nur dieses dem Beschauer genügen und an sich selber ein Genüge haben kann. In der Leibesschönheit offenbart er den Adel des Geistes, die Sinnlichkeit adelt er durch den Geist, dessen verklärendes Licht eben sie schön macht. Die Innigkeit des Gemüths vertieft sich in der Plastik nicht in sich selbst, noch concentrirt sich die Aeußerung des Seelenlebens in Blick und Wort, sondern ergossen in die ganze Gestalt und deren thatvolle Bestimmtheit macht es sie zum Spiegel und Auge des ganzen Geistes, der hier nicht eine vorübergehende Regung im flüchtigen Mienenspiel, sondern eine bleibende Gesinnungsweise, eine sittliche Idee in festen Zügen ausprägt und die Totalität seines Wesens in der Totalität des Leibes, in der vollen runden Körperlichkeit, raumerfüllend und raumbegrenzend, äußerlich verwirklicht und zur Erscheinung bringt. Die unveränderlichen Gesetze der organischen Schöpfungskraft offenbart die Plastik ohne Hemmung und Störung in ihrem freien Glanz; sie beseitigt alles Zufällige oder nur Vorübergehende. Nicht eine besondere Erregung der Gefühle, vielmehr die allgemeine Gemüthsbeschaffenheit ist im Geistigen die Aufgabe ihrer Darstellung. Besondere Erregungen äußern sich wol körperlich im Mienenspiel, aber dies fliegt flüchtig vorüber, und wenn man es festhalten wollte, würde es seine Natur verlieren und zur steifen Grimasse werden; ihm ein unvergängliches Bestehen in Erz oder Marmor zu verleihen wäre ein Widerspruch. Die Sculptur gibt einem Angesicht den Ausdruck der Heiterkeit, der Lebenslust, und wir erfreuen uns daran; wollte sie es lachen lassen, würde es uns, da sie die Bewegung des Lächelns nicht geben kann, widerlich angrinsen. Nicht die lächelnde, sondern die das Lächeln liebende (φιλομειδής) Aphrodite hat Praxiteles, hat Kleomenes gebildet.

Nur das [illegible] Bere[illegible] Werthe und Fähige soll verewigt werden. Die Musik [illegible]ssonanzen einführen um sie aufzulösen und in der Ueberw[illegible]ng des Misklangs durch seine Fortführung zur Harmonie diese um so energischer triumphiren und jubeln zu lassen; die Poesie kann das Böse und Verkehrte darstellen wie es sich selber zerstört und zum Gerichte wird oder am eigenen Widerspruch zu Grunde geht und dadurch dem Guten und

Rechten den ernsten Sieg in der Tragödie, den heitern Sieg in der Komödie selber bereiten hilft; die Malerei kann in einer Fülle einander ergänzender Gestalten auch das Häßliche zum Contrast für das Schöne neben dasselbe wie eine hervorhebende Folie, wie einen dunkeln Grund für die lichte Farbe hinstellen und es so demselben dienen lassen, oder sie kann durch eine Reihe von Einzelbildern stufenweise das Auge zum Anblick der Vollendung emporführen und diese dadurch um so verständlicher machen. Die Plastik aber, welche den Einzelorganismus des Geistes als eine Welt für sich hinstellt, muß auch die Herrlichkeit der Welt in ihm entschleiern und feiern; sie muß das Einzelne zum Ideal erhöhen oder das Ideal als solches, die ewige Idee als das Musterbild der Erscheinungen, unmittelbar im Einzelnen veranschaulichen. Das Widerwärtige, das Häßliche hat in ihr keine Stelle, weil sie es weder im Fortgang einer Entwickelung auflösen noch durch andere schöne Formen überwinden kann.

Die Griechen versinnlichten in den Gorgonen die Schreckgestalten der Nacht mit ihrem unheimlichen Grauen, deren Anblick das Blut erstarren macht und den Leib versteint. Mit breiter Nase, mit dicken Wangen, mit Schweinshauern und Schlangenhaaren, zugleich zähnefletschend in wildem Grimm, zugleich die Zunge aus dem Munde streckend in grinsendem Hohn, so finden wir ihr Bild am Anfange der griechischen Kunst auf einer Metope des Tempels von Selinus. Aber nachdem Phidias die Idealbildung der Plastik gefunden, machte Skopas gleich Sophokles aus den Erinnyen Eumeniden, wohlwollend Gnädige, denn das Gewissen ist immer gut, der Schmerz der Reue ein Heil für die Seele und die Qual des Gewissens das rettende Gericht, der Weg zur Wiedergeburt. Die Furien wurden als kurzgeschürzte Jägerinnen gebildet, welche mit weitausgreifenden Schritten ihr Opfer wie ein Wild verfolgten, unerbittlichen Ernst im weiblich schönen Angesicht; nicht Abscheu, sondern heilige Scheu und Ehrfurcht sollen sie erwecken, auch sie sind göttliche Wesen, und darum bei aller Furchtbarkeit mit dem Adel ebenmäßiger Form ausgestattet. Und so ward das Zerrbild der Meduse nun auch zur Rondaninischen Maske (jetzt in München), einem Werk in dem die Auflösung des Häßlichen ihren Triumph feiert. Jetzt wird sie als eine ursprünglich anmuthige Jungfrau gedacht, die aber am Altar der Pallas selbst sich der Umarmung Poseidon's hingegeben; die Göttin bedeckte das

keusche Antlitz vor dem Anblick des Frevels mit der Aegis, und die Königstochter ward im Momente der Lust selber vom Schauer des Todes erfaßt; die Lippen lechzen um die dunkle Tiefe des Mundes nach dem entschwindenden Leben, mit unsäglicher Wehmuth starrt das brechende Auge ins Weite; durch das langwallende Haar winden sich Schlangen wie eine unheimliche Zierde, sie verflechten sich unter dem Hals, und eingerahmt von dem dunkeln Schatten, den sie werfen, glänzt der Marmor des Angesichts mit der Blässe des Todes. Es ist eine ursprünglich edle, großartige, aber gefallene Natur, die den angeborenen Adel auch in der Verwilderung der Lust und in der Angst des Todes nicht verliert, sondern in den festen Zügen der Gestalt bewahrt, und gleich einer untergehenden Sonne das Auge des Beschauers an sich fesselt. Auf dem Reliefbild der Meduse in der Villa Ludovisi schließt sich ihr Auge im Todesschlummer, und das Schauerliche im Auflösungsproceß des Lebens geht über in jene verklärende Ruhe des Todes, die uns aus den Widersprüchen und Kämpfen der irdischen Welt entstrickt und den Widerschein eines höhern Friedens um sich verbreitet. Dies fehlt bei Schlüter's Masken der sterbenden Krieger am Berliner Zeughaus, die darum abschreckend wirken, Leid und Noth des Kriegs veranschaulichend.

Als ein anderes Beispiel von der Ueberwindung des Häßlichen betrachten wir die Satyr-, Faun- und Silensgestalten wie sie Praxiteles feststellte. Da ist die Teufelsähnlichkeit dieses halbthierischen und nichtsnutzigen Geschlechts mit seinen Bocksfüßen und Bocksprüngen nicht mehr zu sehen; der Faun, am Baumstamm angelehnt, in süßer Ruhe träumend und sinnend, ist vielmehr eine über alles Gemeine erhabene Verkörperung dieses behaglichen Zustandes selbst; der schlauchähnliche Silenos blickt mit Humor und Selbstironie auf den Weinschlauch unter seinem Arm, aus dem aber jetzt ein Wasserbrunnen fließt, oder er wiegt liebevoll das Bacchuskind als den Freudebringer einer bessern Zeit auf dem Arme. Wenn dort die äußere Gestalt von einem Hauche der Schönheit umflossen ist, so leuchtet hier ein Gedanke sinnvoll aus den weniger wohlgefälligen Formen hervor, wie die göttliche Seele des Sokrates aus der verhüllenden Körperlichkeit.

Wir können noch an die Büste dieses Weisen selbst erinnern, verweilen aber lieber bei der des Aesop, die wir dem Genie des Lysippos oder seines Schülers Aristodemos verdanken.

Ich war Sklav' und Krüppel am Leib, in bettelnder Armuth
Gleich dem Iros, und doch liebten die Götter auch mich,

läßt ihn ein altes Epigramm sagen. In anspruchlosen Thiergeschichten hielt er den Menschen einen so klaren Spiegel ihres eigenen Thuns und Treibens vor, daß er den Weisen Griechenlands beigesellt wurde; er wird als zwerghaft verkrümmt geschildert, aber die äußere Misbildung hat gerade seinen Geist gereizt in sich zu gehen und im Scharfsinn und Witz der Dialektik seine Stärke zu bezeugen. Form und Haltung des Gesichts weist auf die Verzerrung des Leibes durch den Höcker hin, aber in der Feinheit und Sinnigkeit des Auges überstrahlt der Reichthum des Gemüths die gebrechliche Armuth des Körpers; wir lachen nicht über die Misgestalt, wir betrachten ihn mit Rührung und Mitleid, weil ein so kluger Kopf an diesen krüppelhaften Leib gebunden ist, und wünschen ihn doch auch nicht anders, weil die Seele die ihre Kraft im Aufbau eines vollen schönen Leibes befriedigt, nicht leicht zu einer eigenthümlichen Verfeinerung gelangt, zu der sie durch die Verkümmerung des körperlichen Lebens selber als zu einem Ersatze hingeleitet wird. Indem der Künstler eines an das andere knüpft, eines aus dem andern entwickelt, überwindet er das Häßliche dadurch daß der Ausdruck geistiger Kraft in selbstbewußter Klarheit siegreich aus der gedrückten und verkrüppelten Form und über sie sich erhebt. Wir werden nicht abgestoßen, sondern angezogen, möchten gern den schalkhaften und treffenden Worten lauschen die diese Lippen versprechen.

Wenn sich der Begriff einer Kunst vorzugsweise nach dem bestimmt, was von ihr allein geleistet wird, worin sie es den andern Künsten zuvorthut und deren Hülfe nicht bedarf, so werden wir trotz mancher neueren Einsprache mit Lessing und Winckelmann daran festhalten daß die Darstellung der Leibesschönheit die Aufgabe der Plastik ist, und daß schon hieraus die Ruhe und beruhigende Macht ihrer Werke folgt. Ich sage Leibesschönheit, da im Schönen stets das Geistige, die Idee einbegriffen ist, und darum der Leib die Seele ausdrückt, das charakteristische Wesen derselben veranschaulicht; aber die sinnlich tastbare formale Wohlgefälligkeit wird doch betont. Die Poesie ist die Kunst des Gedankens, sie offenbart den Geist wie er durch Wort und That in der Folge der Zeit das innere Wesen entfaltet und verwirklicht; wollte sie was gleichzeitig im Raume nebeneinander vorhanden ist schildernd beschreiben, so erführen wir doch nur eines nach dem

andern; aber gerade die Uebereinstimmung des Mannichfaltigen zur Einheit des Ganzen, das Zusammensein der Erscheinungen würde uns entgehen oder der eigenen Phantasie überlassen bleiben. Eben dies zu veranschaulichen ist Sache des Bildners. Zur Beschreibung eines Gesichts reicht für die einzelnen Theile die Sprache nicht aus; die Worte: feine Nase, glatte Stirn, volles Kinn, edler Mund, ermangeln doch der scharfen Bestimmtheit, und wie dann die einzelnen Theile zusammenwirken das gerade ist die Hauptsache. Homer verzichtet darum auf das Ausmalen von Helena's Schönheit, er schildert sie nur in ihrer Wirkung, wenn selbst die troischen Greise es begreiflich finden daß um solch ein Weib zehn Jahre lang ein Völkerkampf gestritten wird, und erregt dadurch unsere Phantasie sich ein Bild von ihr zu entwerfen. Der Maler Zeuxis stellte nicht, wie Graf Caylus wollte, begierlich blickende Graubärte um sie herum, sondern gab nur die Gestalt der Helena in harmonischer Entfaltung ihrer reizenden Glieder, und durfte jene Worte Homer's unter sein Werk schreiben. Das Gleichniß Plutarch's behält seine Gültigkeit: „Wer mit dem Schlüssel Holz spalten und mit der Axt Thüren öffnen will, verdirbt nicht sowol beide Werkzeuge, als er sich auch des Nutzens beider beraubt."

Der Plastiker, sahen wir, stellt in der ganzen Gestalt den ganzen Geist des Menschen dar, den Charakter oder die Grundstimmung des Gemüths (τὸ ἕν καὶ μέγα ἦθος, wie Aristoteles sagen würde), nicht einzelne vorübergehende Regungen oder Bewegungen; aber wie die Ruhe des Körpers eine bewegungsfähige sein mußte, so braucht er auch im Geiste die Affecte nicht zu vermeiden, wenn er sie unter der Herrschaft des Selbstbewußtseins hält und dieses als in und über ihnen waltend zeigt, und wenn er die Aeußerung der Affecte durch die leibliche Geberde innerhalb der Grenze der Schönheit geschehen läßt. Reinigende Läuterung, Mäßigung und Bindung des Charakteristischen oder Leidenschaftlichen unter die allgemeingültige Linie der Schönheit und unter die stille Macht des sittlichen Geistes tritt hier als das Gesetz der Kunst hervor, die nicht Nachahmung, sondern Verklärung des Lebens ist.

Winckelmann sprach über den Laokoon das berühmte Wort: „Sowie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag auch noch so wüthen, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte

Seele.“ Lessing knüpfte daran folgende Erörterungen: Schönheit war ihnen das höchste Gesetz der bildenden Künste. Daraus folgt nothwendig daß alles andere, wenn es sich mit ihr nicht verträgt, gänzlich weichen, und wenn es sich mit ihr verträgt, ihr wenigstens untergeordnet sein müsse. Es gibt Leidenschaften die sich in dem Gesicht durch die häßlichsten Verzerrungen äußern und den ganzen Körper in so gewaltsame Stellungen setzen daß all die schönen Linien, die ihn in einem ruhigen Stande umschreiben, verloren gehen. Dieser enthielten sich also die alten Künstler entweder ganz und gar, oder setzten sie auf geringere Grade herunter, in welchen sie eines Maßes von Schönheit fähig sind. Wuth und Verzweiflung schändete keines von ihren Werken; Zorn setzten sie auf Ernst herab, Jammer ward in Betrübniß gemildert. Soweit sich Schönheit und Würde mit dem Ausdruck des Schmerzes bei der Opferung Iphigenia's verbinden ließ, soweit trieb ihn Timanthes; den Jammer, der sich durch Verzerrungen äußert, verhüllte er.

Blicken wir auf das Geistige zurück, so ist ein überwältigender Affect deshalb unplastisch, weil er das Gleichgewicht der Seele, ihre Fassung aufhebt und den idealen Schwerpunkt verrückt, weil der Mensch außer sich geräth und die Freiheit verliert, und deshalb statt der harmonischen Totalität vielmehr der Selbstverlust des Geistes unter der Gewalt eines einseitigen Triebes oder äußern Einflusses erscheint. Da wird dann auch das Angesicht nicht vom Ineinanderspielen verschiedener Kräfte belebt, sondern eine einzige hat alle herrisch unterworfen und peinlich gefesselt; der Ausdruck des alleinigen Affects erscheint als verzerrender Krampf, die Züge selber erstarren. Der Künstler muß daher über die Leidenschaft die Fassung der Seele triumphiren lassen, er muß in der augenblicklichen Erregung doch die Herrschaft des Gemüths zeigen und den aufbrausenden Affect unter die Willensmacht der sittlichen Freiheit bändigen; dadurch wird dann auch in der äußern Erscheinung das Gleichgewicht nicht zerstört, sondern siegreich über die drohende Störung hergestellt, dadurch das Ebenmaß bewahrt und die nothwendige Ruhe in der Bewegung gewonnen.

Ist die ursprüngliche Anlage der Gestalt von dem festgegründeten Adel der Form getragen, so werden die Wellen der Herzenserschütterung über sie hinzittern ohne sie zu verletzen oder zu entstellen, so wird durch diese doch der dauernde Kern hindurchschimmern. „Die feste Norm des griechischen Profils“, sagt Anselm

Feuerbach, „besonders aber die Linie der Stirn und Nase, ist ein unerschütterlicher Damm, welchen der reißendste Strom der Leidenschaft nie ganz durchbrechen kann; es liegt außerhalb der Grenzen selbst der blos physischen Möglichkeit einem griechischen Profil die stürmische Gewalt des Ausdrucks mitzutheilen, deren jeder andere Kopf, z. B. der römische, fähig ist, wo die bloße ruhige Form schon als ein natürlicher Prototyp der Leidenschaft erscheint; dafür ist aber auch an einem griechischen Kopf der feinste Zug entscheidend."

Hören wir wieder unsern Lessing; er sagt übereinstimmend mit dem was wir früher über die leibliche Bewegung festgestellt, jetzt ein Aehnliches in Bezug auf vorübergehende Seelenerregungen: „Ein einziger Augenblick erhält durch die Kunst eine unveränderliche Dauer; so muß er nichts ausdrücken was sich nicht anders als transitorisch denken läßt. Alle Erscheinungen zu deren Wesen wir es nach unserm Begriff rechnen daß sie das was sie sind nur einen Augenblick sein können, alle solche Erscheinungen, sie mögen angenehm oder erschrecklich sein, erhalten durch die Verlängerung der Kunst ein so widernatürliches Ansehen, daß mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck schwächer wird und uns endlich vor dem ganzen Gegenstand ekelt oder graut." — Drückt dagegen der Bildhauer das Vermögen des Affects aus, aber gehalten von der einheitlichen Stimmung des Gemüths, oder zeigt er die geistige Freiheit wie sie über die sich empörende Leidenschaft Herr geworden, so enthüllt er uns das Leben der Seele auf eine würdige Weise, und wir werden ihre Erhabenheit um so mehr bewundern je größer das Leid ist aus dem sie sich erhebt, je stärker die Aufregung die sie bemeistert. Aber nicht das Leid, nicht die Aufregung als solche, sondern diese Erhebung, diese Bemeisterung, diese Verklärung des Kampfes in den Sieg wird der Ausgangs- und Zielpunkt der Plastik sein.

Noch in der Zeit nach Alexander dem Großen haben die griechischen Künstler in Pergamus selbst in den Bildsäulen der Barbaren, und zwar in der Darstellung eines verzweifelten Untergangs in der Schlacht, diese Herrschaft des Geistes meisterhaft ausgedrückt. Ich meine jenen Gallier in der Villa Ludovisi, der das getödtete Weib zu seinen Füßen mit dem linken Arm hält und kühnen Trotzes voll gegen die siegreichen Feinde hinblickend seine Freiheit im Tode bewahrt, indem er sich das Schwert in die Brust stößt; ich meine den sterbenden Fechter des Capitols, der auf den Schild dahingesunken die todwunde Brust mit dem

rechten Arm stützt und im Schmerze des Unterliegens als ein braver Soldat im Gefühl der Ehre sich würdig zu fassen weiß. Diese Männer sind innerlich vom Sturm leidenschaftlicher Gefühle durchwühlt, aber es sind Heldennaturen, deren Willen in unbeugsamer Stärke und Hoheit mit todüberwindendem Muthe sich und den Leib aufrecht erhält; diese Männer sind als Barbaren dargestellt, die ihre Leidenschaft entfesseln um in gewaltsamem Ringen ein Ziel zu erreichen oder zu zerscheitern, und dennoch bewahrt sie das in sich gefaßte Selbstbewußtsein vor der Schmach der Knechtschaft, sie triumphiren im Untergang und erheben sich in das Reich der Freiheit. Es ist nicht körperlicher Schmerz oder gar Furcht vor dem Tode was aus den Zügen des sterbenden Fechters spricht, sondern ein geistiges, tiefes Weh, was ihn, den gallischen Heerführer, ergriffen hat, weil er am Entscheidungskampf der Seinen keinen Antheil weiter nehmen kann, indem bereits die Fasern, die sonst der Sitz der energischen Spannkraft sind, erschlaffen und aus dem Lebensverbande weichen. Dagegen rafft der andere noch einmal alle Stärke zusammen um im letzten Augenblick der Freiheit sie sich für die Ewigkeit zu retten; es ist kein Selbstmord haltloser Verzweiflung, sondern ein erhabener Opfertod.

Herrlicher und einleuchtender noch als bei diesen realistisch behandelten historischen Gestalten erscheint die Erhebung des Gemüths aus der Verstrickung in den Kampf des Lebens wie sie die Siegesfreude des Apolls von Belvedere zeigt, die idealistische Verkörperung eines dichterischen Gedankens. Wie die Sonne aus den Wetterwolken tritt er in stolzer Klarheit uns entgegen, von der vollbrachten That kehrt er zur seligen Ruhe seiner Göttlichkeit zurück; noch aber erscheint er durch seine kühne Stellung in lebhafter Bewegung, indem er eben von dem linken Fuß sich umkehrend, die Wucht seines Körpers auf den rechten geworfen hat; er ist nicht still in sich versenkt und abgeschlossen, sondern von einem Affect erfüllt, der seine Thätigkeit nach außen gewandt hat, und statt der architektonischen Strenge der alten Cultusbilder, welche einen Beschauer erwarten der sich in sie vertieft, schreitet er uns mit überraschender Macht entgegen, dringt auf uns ein wie der Ton der Musik, und ist von einem malerischen Reiz umflossen. Wir können das zugeben, auch Feuerbach hat es gethan, ohne uns die Lust an dem wundervollen Werk stören zu lassen, und wenn wir den Begriff und das Gesetz der Plastik auch vorzugsweise

auf den epischen Stil des Phidias begründen, so brauchen wir darum die dramatische Lebendigkeit dieser Statue, die eine reiche Handlung in einen historischen Moment concentrirt, noch keine theatralische zu nennen, und dürfen namentlich was die über die einzelne Erregung sich kundgebende Macht des einen und ganzen Geistes betrifft, in Winckelmann's Hymnus einstimmen, wo es heißt: „Von der Höhe seiner Genügsamkeit geht sein erhabener Blick wie ins Unendliche weit über seinen Sieg hinaus. Verachtung sitzt auf seinen Lippen, und der Unmuth, welchen er in sich zieht, blähet sich in den Nüstern seiner Nase und tritt bis in die stolze Stirn hinauf. Aber der Friede, welcher in seiner seligen Stille auf derselben schwebt, bleibt ungestört und sein Auge ist voll Süßigkeit wie unter den Musen, die ihn zu umarmen suchen."

Die lächelnde Miene der alterthümlichen Götterbilder erscheint uns steif und kalt, und bei den äginetischen Helden mitten im Kampf ein Widerspruch; ich glaube daß sie von dort hierher übertragen ist, daß sie dort die Seligkeit der leicht hinlebenden Götter und ihren Blick der Gnade für die verehrenden Menschen ausdrücken sollte, hier den freudigen Gleichmuth, der den Heros auch in der Noth des Schlachtgetümmels nicht verläßt; zugleich eine naiv symbolische Andeutung von der Heiterkeit der Kunst gegenüber dem Ernst und Schmerz des Lebens.

Wie aber die Kunst selbst in das Leid eingeht um es darstellend zu läutern und zu verklären und dadurch eine seelenreinigende Macht über das betrachtende Gemüth zu üben, davon ist uns die Niobe das bewundernswürdigste Beispiel. In der Hoheit ihrer Gestalt, in dem anmuthigen Fluß der Linien die sie umschreiben, in dem emporgerichteten Arme sehen wir die ursprüngliche Größe der Königin, die dadurch zum Uebermuth verleitet ward; der Stolz der Mutterliebe gab ihr ein vermessenes Wort ein, nun sucht sie unter der Wucht der Schicksalsschläge noch das jüngste Kind mit der Innigkeit der Mutterliebe rettend zu schirmen. Schmerzerschüttert blickt sie nach oben, nach den Göttern empor, als ob sie mit ihnen rechten wollte; da fühlt sie das Walten der ewigen Gerechtigkeit und bewahrt ihre Größe in der würdevollen Ergebung, mit der sie ihr Verhängniß trägt. Gleich fern von Trotz wie von zerschmelzendem Leid und demüthiger Bitte ist sie in dem Augenblick aufgefaßt wo der unwillkürliche Thränenstrom hervorbrechen wird; darauf deutet das Zusammenziehen der

Augenbrauen in der Mitte und die zuckende Bewegung des innern Theils der untern Lider; noch behauptet sie ihre Fassung, und die edle Größe ihrer ganzen Natur bürgt uns dafür daß der Schmerz ihr zur Sühne wird. Wie eine Sophokleische Tragödie steht sie vor uns da, die verschiedenen Gemüthsbewegungen begrenzen und mildern einander zu einer tief harmonischen Wirkung.

Von der Niobe scheint auch Schelling bei der Aufstellung des Satzes ausgegangen zu sein daß die Leidenschaft von der Schönheit selbst gemäßigt werden soll. Der Erregung des Affects soll eine positive Kraft entgegengesetzt werden. Wie die Tugend nicht in der Abwesenheit der Leidenschaften, sondern in der Gewalt des Geistes über sie besteht, so wird Schönheit nicht bewährt durch Entfernung oder Verminderung derselben, sondern durch die Gewalt der Schönheit über sie. Die Kräfte der Leidenschaften müssen sich also wirklich zeigen, es muß sichtbar sein daß sie sich gänzlich empören könnten, aber durch die Gewalt des Charakters niedergehalten werden, und an den Formen festgegründeter Schönheit wie Wellen eines Stromes sich brechen, der seine Ufer eben anfüllt, aber nicht überschwellen kann. Die Urkraft des Gedankens, die sittliche Weihe des Herzens kann sich in ruhigem Zustande, sie kann sich lebhafter noch im Kampf bewähren; die Schönheit der Seele zeigt sich vornehmlich durch ihre Macht über die Leidenschaften, deren Sturm den Frieden des Lebens unterbricht. Schelling weist darauf hin, wie es gegen Zweck und Sinn der Kunst gesündigt wäre und Mangel an Empfindung im Künstler selbst verriethe, wenn er die Kraft des Schmerzes oder empörten Gefühls zurückhalten wollte; schon dadurch daß die Schönheit auf große und feste Formen gegründet zum Charakter geworden ist, hat sich die Kunst das Mittel bereitet ohne Verletzung des Ebenmaßes die ganze Größe der Empfindung zu zeigen. Denn wo die Schönheit auf mächtigen Formen wie auf unverrückbaren Säulen ruht, läßt uns schon eine geringe und jene kaum berührende Veränderung ihrer Verhältnisse auf die große Gewalt schließen, welche nöthig war sie zu bewirken. Noch mehr heiligt Anmuth den Schmerz. Ihr Wesen beruht darauf daß sie sich selbst nicht kennt; wie sie nicht willkürlich erworben wird, geht sie auch nicht verloren, und steht als ungesuchte Hüterin bei der leidenden Gestalt. Die Seele aber tritt auch im Tode siegreich hervor, indem sie ihr Band mit dem sinnlichen Dasein auflöst um ihr göttliches Theil zu bewahren. Aeußere Gewalt kann ihr nur äußere Güter

rauben, nicht das ewige Band wahrhafter Liebe zerreißen. Nicht hart und empfindungslos oder die Liebe selbst aufgebend zeigt sie vielmehr diese selbst im Schmerz als die das sinnliche Dasein überdauernde Empfindung, und erhebt sich so über den Trümmern des äußern Lebens oder Glücks in göttlicher Glorie.

Der Laokoon dagegen ist ein Aeußerstes der Plastik; der Ausbruch des Schmerzes ist größer als die Macht des Geistes; das Motiv wechselseitiger Liebe zwischen dem Vater und den Söhnen ist zu wenig hervorgehoben, die Gruppe ist mehr vom Künstler wohl berechnet und durch die umwindenden Schlangen gebunden, als innerlich durch die eigene Wesenheit gegliedert und geeint. Mit überlegter Weisheit haben die drei Rhodischen Meister nicht Brust und Leib des Vaters und der Söhne von Schlangen umschnürt sein lassen, wodurch bei dem Anblick wulstiger Massen das beängstigende Gefühl des Erstickens in uns wachgerufen würde, sondern die Füße und Arme sind umstrickt, die Organe der Bewegung und Kraftäußerung sind gehemmt, und dadurch mitten im heftigsten Kampf Halt und Ruhe, aber wie durch eine Fesselung hergestellt. Indeß was Goethe an dem Werke preist, es sei ein fixirter Blitz, eine Welle versteinert im Augenblick da sie gegen das Ufer anströmt, das verkehrt sich mir zum Tadel, indem hier ein Moment dauernd befestigt ist in welchem wir weit mehr die Macht eines Affects in der physischen Anspannung der Muskeln und dem Angstschrei der Natur als die das Leid durch Fassung und Ergebung oder Erhebung überwindende Seele und die siegreiche Freiheit des Geistes sehen. Die wohl abgewogene Symmetrie der Composition gibt uns etwas von der Beruhigung, die das heftige Pathos, der geistige und körperliche Schmerzeskampf entbehrt; eine milde Wehmuth wird dadurch über das Werk ausgegossen; oder, wie Vischer urtheilt, Laokoon leidet so schrecklich, daß der Ausdruck des die physische und moralische Qual niederkämpfenden Willens in der That weniger in irgendeinem besondern Zuge als in dem ungestörten Adel aller Form und Bewegung, in der reinen Form und der Auge und Sinn beruhigenden Kreisschwingung aller Linien der ganzen Gruppe als ein unsichtbar sichtbar ergossener Geist keuscher Grazie zu suchen ist. Nur daß doch die Anstrengung des Moments die Muskeln alle im Einzelnen übermäßig hervortreibt und auch im Gesicht die größern Flächen auf Stirn und Wange zerreißt; nur daß die Kunst wie der Meißel — nach Brunn's trefflicher Erörterung — der

Muskelfaser stets ihrer Länge nach folgt, dieselbe mit großer anatomischer Kenntniß hervorhebt, aber auch diese Kenntniß der Meister zur Schau trägt, die Weichheit der feinern Uebergänge vermissen läßt und die Hülle des Fettes und der Haut vernachlässigt, die in der Natur das Einzelne zu größern Massen zusammenfassen, scharfe Absätze vermitteln und die Wirksamkeit der besondern Muskeln mehr ahnen als materiell erkennen lassen. So sehe ich im Laokoon eine mit entschiedenstem Erfolg auf den Effect gearbeitete Darstellung des Affects, mehr ein Werk scharfen und feinen Verstandes als des begeisterten Genius.

Es ist höchst bewundernswürdig wie Winckelmann, der doch nur Werke späterer Zeit oder Copien aus den ersten Blütentagen der hellenischen Sculptur vor Augen hatte, das ursprüngliche Wesen und Grundgesetz derselben erkannte, und das einfach Große im Ganzen wie im Einzelnen forderte. Denn wie die Einheit des Geistes in seiner Totalität, so soll auch die Einheit der leiblichen Erscheinung in ihrer Gliederung hervortreten, und in allen einzelnen Gliedern muß wieder das Bedeutende als solches klar ausgedrückt und als die zusammenhaltende und beherrschende Form der weitern feinern Detailbildung dargestellt werden. Die innere Größe will in äußerer Kraft und Fülle erscheinen und sich nicht zerknittern und in Nebendinge auflösen lassen; wo das Besondere für sich gelten will und prätentiös aufspreizt, da entsteht die Auflösung des plastischen Ideals in der Ueberladung und eiteln Gefallsucht der Zopfmanier. Aber ebenso ist der plastische Geist voll Charakter, und dieser verlangt die feste Bestimmtheit der Körperform, statt des schwammig Zerfließenden oder jener schlangenartigen weichen Fettmassen der indischen Götterbilder, denen das feste Knochengerüste und die straffen schwellenden Muskeln zu fehlen scheinen, während jenes von den Aegyptern, diese von den Assyriern zur Hauptsache gemacht werden, bis erst die Griechen alle Elemente zum Einklang bringen.

Der Sinn für architektonische Strenge bei den Aegyptern war aber der rechte Ausgangspunkt für den plastischen Stil; denn wenn dieser auch zur Freiheit des persönlichen Lebens fortgeht, so gibt er dieselbe doch nicht als Willkür und Einseitigkeit des Individualismus, sondern als Erfüllung des Gesetzes der Nothwendigkeit. Er sucht also nach den festen Maßen, nach einem Kanon für den Bau des menschlichen Organismus, der in seiner rhythmischen Gliederung überall in ungleiche Theile gesondert wird, die

aber durch die vollendetste Proportion untereinander verknüpft sind, indem sich stets der kleinere zum größern wie der größere zum Ganzen verhält. Kleine Abweichungen dieser Grundnorm geben einen charakteristischen Ausdruck, größere erscheinen aber sogleich als häßlich. Es war die große Bedeutung Polyklet's in der Kunstgeschichte daß er die Schönheit der Form als solche in der Menschengestalt durch die Wahrheit einer gesetzmäßigen Bildung vor allem herzustellen suchte. Wie er einsah daß das Maß das Beste sei, so sagte man von ihm er allein habe die Kunst in einem Kunstwerke dargestellt, so ward er der Lehrer aller Zeiten nach ihm. Der menschliche Körper ist aber in verticaler Richtung ein symmetrisches Ganzes, das aus zwei aneinander gefügten Hälften besteht, deren eine wie das Spiegelbild der andern erscheint. Im wirklichen Leben wird durch Uebung und Arbeit gewöhnlich die rechte Seite mehr ausgebildet; die Kunst wird diesen Unterschied nicht machen, sie wird vielmehr hier im Grundbau die mathematische Regelmäßigkeit und im Unterschiede des Gleichen bei verschiedener Haltung und Stellung die Einheit bewahren.

Schönheit ist Größe und Ordnung, sagte der griechische Weise, der von plastischen Kunstwerken umgeben, von ihren Eindrücken erfüllt war. Die Größe aber verwirklicht sich dadurch daß die Hauptlinien, welche eine Gestalt umgeben, sich in ununterbrochenem Fluß in ihrer Ganzheit geltend machen, sodaß diese nicht wie aus verschiedenen Bestandstücken zusammengesetzt, sondern das Mannichfaltige als der Wechsel ihrer einigen Bewegung erscheint; die Ordnung wird sichtbar, wenn die Haupttheile sich klar in umfassenden Massen von einander abheben und unterscheiden lassen. Mit größerer Deutlichkeit als in der gewöhnlichen Natur wird demnach der Bildner die Furche des Rückens und die Mittellinie einzeichnen die von der Halsgrube nach der Beckenspalte hin die Brust von unten nach oben symmetrisch theilt, aber auch die drei Querlinien angeben die jene stufenförmig durchschneiden. Die Oberfläche des Körpers ist nirgends eigentlich rund, nirgends ganz platt; sie nähert sich der ebenen Fläche auf der Brust des Mannes, der Halbkugel bei dem weiblichen Busen, sie tritt in Linien die dem Kreisausschnitte verwandt sind an der Schulter, der Hüfte, dem Sitzmuskel hervor. Der Bildner läßt das Flächenhafte wie das Runde bestimmt erscheinen, weiß es aber durch sanfte Uebergänge so zu versöhnen daß die Einheit des Ganzen nicht zerstückelt wird. Der weich gerundete Unterleib wird von der

Brustfläche über ihm wie von den Bewegungsorganen unter und neben ihm bestimmt gesondert, die Leistenlinie schärfer angegeben als es in der Natur gewöhnlich ist. Die herrschenden Bewegungsmuskeln der Arme und Beine schwellen in ihrem Zug deutlich hervor. So gewinnen wir mehrere größere Partien, die aber bei der Stellung und Bewegung des geschmeidigen Leibes bald mehr bald weniger sich geltend machen. Die Gelenkabsätze des Knochengerüstes bestimmen die Ausdehnung der großen Muskelzüge; so wirkt das Skelet als charakteristische Grundlage durch die ganze Gestalt hin, ohne daß im Werk der Kunst das Weiche und Feste gesondert wäre. Wo die Knochen schärfer hervortreten und dicht unter der Haut liegen, läßt auch der Künstler ihre Gegenwart unter der umschließenden Hülle wahrnehmen, und gewinnt dadurch Energie, Wahrheit und mannichfaltiges Leben. Elnbogen, Schultern, Knie, Knöchel bilden in feiner Schärfe angedeutet die Punkte von denen die Muskelzüge beginnen, durch deren Anschwellen dann Kraft und Fülle der Form hervortritt, während die Stellen ihrer Ansätze eingesenkt die Leichtigkeit des Skelets angeben, und so die imposante Energie mit Zierlichkeit und schlanker Feinheit verbunden wird. Die Hauptflächen welche den Körper umgrenzen, die Hauptmuskeln die ihn tragen und bewegen, werden möglichst anschaulich hervorgehoben, wenn alles Zufällige oder für das innere Leben Unwesentliche ausgeschlossen oder untergeordnet ist. Dies verleiht der ganzen Darstellung höhere Klarheit, ohne daß das Detail vernachlässigt oder die Frische der Natur einem abstracten und conventionellen Idealismus aufgeopfert würde. Die Knochen bilden Hebel, indem sie sich gegenseitig zu Stützpunkten dienen und die Bewegungsmuskeln an zwei verschiedenen Knochen anhaften, die sie durch Zusammenziehung einander annähern. Indem diese Muskeln nun über das Gelenk hinwegsetzen und an den Knochen des benachbarten Gliedes sich anschließen, verlängern sie für das Auge das Glied dem sie eigentlich angehören, und indem auch von jenem zu diesem ein Muskel sich erstreckt, kann er von der einen oder von der andern Seite jenes größer erscheinen lassen. Im Spiel der Bewegungen entwickeln sich hier vielfache Reize. Das sich Durchkreuzende hält sich die Wage, die convexe Linie umschließt die concave. Emeric David, der in einer gekrönten Preisschrift: „Recherches sur l'art statuaire" dieses und anderes Detail genau untersucht und geschildert hat, verweist namentlich auf die Ineinanderfügung der Beine und Schenkel. Die innere

Curve des Schenkels steigt herab bis unter das Knie, wo der Schneidermuskel ansetzt, die äußere Curve des Beins steigt bis über den Kopf des Schenkelbeins hinauf; die Kniescheibe ist klein, die Sehnen sind kurz, das Knie wird leichter, die beiden Hauptpartien erscheinen länger. Wie hoch erscheint der Schenkel des Apoll von Belvedere! das Bein wie leicht, stark und bereit sich zum Himmel aufzuschwingen durch die Verwerthung dieser Erkenntniß! Ihr gemäß das System der Natur in der Verbindung der Glieder fühlen zu lassen bewirkt eine solche Illusion, daß man die Proportionen des Unterkörpers bei der gedachten Statue über das Normalmaß vergrößert glaubte.

Dann müssen die Nebenpartien selbst dazu dienen den Eindruck der Hauptpartien zu verstärken, wie wenn das Anschwellen einer großen Muskellinie durch ein sanftes Wellenspiel in immer höhern Stufen vor sich geht, dieses letztere aber doch so beherrscht, daß nicht eine Folge verschiedener Contouren, sondern ein einziger Contour aufgefaßt wird. Das Feine bildet man so fein, das Starke so stark als möglich, und sie werden gerade im Contrast einander zur Geltung bringen, wenn es dem Künstler gelingt zugleich das Gegensätzliche durch vermittelnde Uebergänge zur Einheit zu versöhnen. Was das noch feinere Detail der Adern und Hautfalten angeht, so sind die Alten in der Angabe wie im Uebergehen gleich bewundernswerth. Am verklärten Leibe des selig ruhenden Götterbildes, an den Gestalten aufblühender Jugend erscheinen sie nicht, oder nur dann wenn die Anstrengung der Handlung sie hervortreibt, und in dieser Beziehung ist z. B. die an Laokoon's Hals vorschwellende Ader von großer Wirkung, oder sind die Brüche der harten schwieligen Haut am Fuße des sterbenden Fechters bedeutsam für die Bezeichnung einer rauhern Barbarennatur. Bei Thieren erscheinen die Adern, als die Röhren die den Lebenssaft leiten, stärker, weil bei ihnen der Ausdruck sinnlicher Lebenskraft, nicht die Darstellung geistiger idealer Charaktereigenthümlichkeit die Aufgabe ist. Das arbeitvolle Mannesalter drängt Adern und Sehnen mehr hervor bei den Menschen, wie bei dem Farnesinischen Hercules, während die Götter leicht dahinleben. Aber überhaupt dürfen die Adern nicht durch einen überhäuften Wechsel von Licht und Schatten die Fläche, die sie durchziehen, unruhig machen, sondern durch ihr Erscheinen und Verschwinden können sie die Fläche bereichern und beleben, wenn sie die allumspannende Haut erhöhen, aber von ihr bedeckt bleiben.

Denn die Natur hat die Lagerung der Knochen und Muskeln in ihrer Schärfe durch die Ansätze des Fettes gemildert, die besonders dem weiblichen Körper die größere Formenfülle und Formenweichheit geben, und von der Sculptur nicht vernachlässigt werden dürfen, weil ohne sie der Leib in magerer Dürftigkeit dastünde, zumal selbst der Laokoon eben wegen der virtuosenhaften Muskeldarstellung einen Anflug von der Trockenheit anatomischer Präparate schwerlich verleugnet. Das Ganze aber umhüllt die Haut mit elastischer Dehnbarkeit, sodaß alles unter ihr Liegende durchschimmert, aber in seiner Mannichfaltigkeit von einer gemeinsamen Einheit umschlossen ist.

Wollen wir noch Einzelnes beachten, so kann bei dem Haar nicht die Besonderheit jeder einzelnen feinen Röhre wiedergegeben werden, sondern die Darstellung seines Eindrucks als eines Ganzen in seinen Gliederungen und Massen mit seinen Lichtern und Schatten ist die Aufgabe der Kunst. Dann müssen wir wieder darauf zurückkommen daß die Sculptur den ganzen in sich gesammelten Geist im ganzen in sich geschlossenen, auf sich beruhendem Leibe veranschaulicht, daß sie daher auf die Totalwirkung aller Glieder, nicht auf die vorwaltende Durchbildung des Angesichts allein zu sinnen hat. Die Geschichte bestätigt dies. Die Sculptur beginnt als die Kunst der Leibesschönheit mit dem Körper als solchem, und dieser ist bei den äginetischen Statuen schon meisterhaft durchgebildet, während den Köpfen noch der geistige Ausdruck mangelt, und es war die That des Phidias auch diesen in seiner Charakterbestimmtheit aufzufassen und in festen großen Zügen auszuprägen, es war die That des Skopas und Praxiteles auch Seelenstimmungen und Gemüthserregungen im Marmor auszusprechen. Dagegen beginnt die christlich germanische Malerei mit dem Ausdruck des innern Lebens, dem allmählich auch die Formen des Gesichts gemäß werden, während der übrige Körper in der Zeichnung noch starr oder unschön bleibt und erst spät in die Harmonie des Seelenausdrucks und des Angesichts hineingezogen wird.

Lavater eifert gegen das griechische Profil und nennt es ein langweiliges Einerlei, das die persönliche Bestimmtheit der Physiognomie unmöglich mache; wir erkennen in ihm das echt ideale Gesicht der Plastik und preisen den Schönheitssinn der Hellenen, der den ionischen Typus des runden großartigen Kinns, der gerad absteigenden Nase, der einfachen und sanft schwellenden Wangenfläche, der mäßigen Stirn zum Ausgangspunkte seiner Ideal-

bildung nahm. Denn diese Formen zeigen nicht blos den möglichst einfachen Schwung der Umrißlinien in ununterbrochenem Zuge, sondern sie haben noch die eigenthümliche Bedeutung daß die Einheit der beiden Gesichtspartien, der Stirn und der Augen, die dem geistigen Ausdruck vorzugsweise Träger sind, und der untern Theile, die mehr dem sinnlichen Leben dienen, wie der Mund als Organ der Nahrungsaufnahme, daß ihre Einheit dadurch sichtbar und klar zu Tage tritt, indem die Nase ohne jenen tiefern Einschnitt, der das Gesicht in zwei Hälften sondert, die Linie der Stirn ruhig und sicher hinabträgt und in dieser Einheit mit der Stirn einen geistigen Charakter gewinnt, indem wieder der scharf markirte und stets bedeutungsvoll geschwungene Augenbrauenbogen als die Fortsetzung der Linien erscheint, die den breiten Rücken der Nase begrenzend von unten emporsteigen und in symmetrischer Verzweigung die untere Hälfte des Gesichts der Stirn fest anschließen, ja einfügen. Von reich wallendem Haar wird das Oval der heitern Stirn umkränzt, die nicht überragend hoch gebildet wird und nur für den Ausdruck gewaltiger Willensenergie in stärkerer Wölbung über dem innern Augenwinkel hervorquillt. Die kürzere Oberlippe, die vollere untere lassen leicht geöffnet den Mund als das Organ des freien Athmens, als das Organ der Rede erscheinen, und geben einem kräftigen, ausdrucksvoll belebenden Schatten Raum. Hegel bemerkt hierzu daß bei der Thätigkeit der Sinne, besonders beim strengen, festen Hinblicken auf einen Gegenstand, der Mund sich schließt, bei dem blicklosen, freien Versunkensein dagegen leise sich öffnet und die Mundwinkel sich nur um ein Weniges herunterneigen. In der sorgsamen Modellirung des Ohrs und der Andeutung seiner knorpeligen Beschaffenheit erkannte Winckelmann ein Kennzeichen für die Echtheit und Originalität antiker Statuen. Der anmuthig belebte Wechsel des Scharfen in der Zeichnung des Augenbrauenbogens, der Nasenkanten, der Augenlider und des Weichen in Wange, Kinn und Lippe, Stirn und wallendem Lockenkranze verleiht dem Ganzen architektonische Festigkeit und Klarheit beim Reize naturfreudiger Fülle.

Das Auge verdient noch eine besondere Beachtung. Die Sculptur, welche allein durch die Form wirkt, kann die Farbenunterschiede des Weißen, des Augapfels, der Pupille nicht wiedergeben, sie kann den Blick nicht ausdrücken, diese innigste Zusammenfassung des Gemüths und der seelenvollen Empfindung in blitz-

ähnlicher Lebensäußerung, und darf es nicht, wenn sie in der That die ganze Wesenheit des Geistes darstellen soll wie dieselbe in die Totalität der Leiblichkeit ergossen, in der Materie verkörpert, nicht in sich selbst concentrirt erscheint; sie darf es nicht, weil der in die Welt hinausblickende oder sie durch das Auge in sich aufnehmende Mensch hierdurch in Wechselwirkung mit ihr steht, durch die Plastik aber gerade als selbständiger und selbstgenugsamer, in sich abgeschlossener und befriedigter Individualorganismus abgebildet werden soll. Die ganze Gestalt soll in der Sculptur in ihrer vergeistigenden Durchbildung und Beseeltheit zum Spiegel des Geistes, oder, nach Hegel's sinnvollem Worte, zum Auge werden, das in klarer Schönheit das innere Leben verkörpert ausspricht. Doch nennt Ottfried Müller mit Recht auch in der Plastik das Auge den Lichtpunkt des Gesichts; er fügt hinzu daß die alten Künstler ihm durch einen scharfen Vorsprung des obern Augenlides und eine starke Vertiefung des innern Augenwinkels ein lebendiges Lichtspiel, durch stärkere Oeffnung und Wölbung Großheit, durch mehr aufgezogene untere Augenlider das Schmachtende und Zärtliche, das sogenannte Schwimmende oder Feuchte zu geben verstanden. Das Auge liegt ferner im Bildwerk tiefer als in der Natur, die Stirn erscheint dadurch bedeutender, und gegen den so bewirkten Schatten erhebt sich wieder die verstärkte Wölbung. Beim Apoll von Belvedere, bei der capitolinischen Alexanderbüste noch mehr, ist das Oval des Auges so gebildet daß die Fläche des Augapfels sich ein wenig in ihrer Rundung aufsteigend aus der Partie erhebt die vom Weißen eingenommen wird, und dann wieder die Mitte der Pupille etwas eingesenkt ist und dadurch dunkler erscheint; das Ausdrucksvolle beider Köpfe wird dadurch wunderbar gesteigert, und ich stehe nicht an, dies als das rechte Verfahren der Plastik gegenüber dem in neuerer Zeit gewöhnlichen Einritzen der Umrißlinien von Pupille und Augapfel auch für Porträtbüsten aufzustellen. Die Pupille zu vertiefen, einen lichten Punkt aber doch erhaben stehen zu lassen ist eine effectvoll malerische Hülfe.

Nach dem Urtheile der Alten war Phidias zwar vor allem groß durch die Darstellung der Idee, durch ein poetisches Schaffen; aber sie rühmen auch die Präcision und Schärfe seiner Formen; er schuf sie der Natur nach, wie sie gemäß ihrem Wesen und Zweck durch die Erforschung ihres Bildungsgesetzes erkannt werden. Brunn hat auch dieses Verdienst des Meisters in der „Ge-

schichte der griechischen Künstler“ erörtert und hinzugefügt daß wer selbst den Heraklestorso des Belvedere mit dem Ilyssus oder Theseus vom Parthenon vergleiche, sich schwerlich des Eindrucks erwehren könne daß dort die einzelnen Formen, namentlich in ihren Begrenzungen, der Schärfe und Bestimmtheit entbehren, daß die elastische Spannung, das lebensvolle Ineinandergreifen der Muskeln fehle und an die Stelle kräftiger Fülle häufig Geschwollenheit und Gedunsenheit getreten sei, während hier alles gleich einer tadellosen Pflanze erwachsen, ohne üppige Auswüchse oder Dürftigkeit dem eigensten Wesen gemäß gestaltet ist. Als Dannecker die Sculpturen vom Parthenon betrachtete, da meinte er sie seien wie über die Natur geformt, und doch habe er nie das Glück gehabt eine so große, so herrliche Natur zu sehen. Auch Flaxman pries die Lebenswahrheit der Phidias'schen Reliefs; man könne sich kaum überreden, meinte er, daß sie nicht lebendig seien, man unterscheide die Härte und Schärfe der Knochenformen von der Elasticität der Sehne und des weichen Fleisches. Die Wahrheit des Lebens ist hierdurch wieder an die Stelle des falschen, abstracten, akademischen Ideals getreten, dessen Regel man von überarbeiteten oder geglätteten Werken späterer Zeit, oder von den mehr flüchtig und decorativ ausgeführten Nachbildungen römischer Marmorarbeiter abgeleitet und hergenommen hatte.

Der große deutsche Philosoph stimmt mit jenen Bildhauern überein, indem er zugleich nicht will daß man die Erwerbungen Lord Elgin's (er brachte bekanntlich die Bildwerke des Parthenon nach London) wie einen Tempelraub tadle, sondern das Verdienst anerkenne daß er die Schöpfungen aus Phidias' Geist und Werkstatt für Europa gerettet habe. Hegel sagt von der Sculptur: „Sie faßt das Wunder auf daß der Geist dem ganz Materiellen sich einbildet und diese Aeußerlichkeit so formirt daß er in ihr sich selbst gegenwärtig wird und die gemäße Gestalt seines eigenen Innern darin erkennt. Er weiß dabei daß die Beseelung, der Zauber der Lebendigkeit und Freiheit nur durch die redliche Treue und gründliche Genauigkeit in der Durchbildung alles Einzelnen erreicht wird.“ Er sagt angesichts der hellenischen Meisterwerke: „Das Auge, indem es sie anschaut, kann zunächst eine Menge Unterschiede nicht deutlich erkennen, und erst bei gewisser Beleuchtung kommen dieselben durch einen stärkern Gegensatz von Licht und Schatten zur Evidenz oder werden erst im Tasten erkennbar. Allein obgleich diese feinen Nüancen sich beim nächsten Anblick

nicht bemerken lassen, so ist der allgemeine Eindruck den sie hervorbringen doch nicht verloren. Sie kommen theils bei einer andern Stellung des Beschauers zum Vorschein, theils ergibt sich daraus wesentlich das Gefühl der organischen Flüssigkeit aller Glieder und ihrer Formen. Dieser Duft der Belebung, diese Seele materieller Formen liegt allein darin daß jeder Theil für sich in seiner Besonderheit vollständig da ist, ebenso sehr aber durch den vollsten Reichthum der Uebergänge in stetem Zusammenhang nicht nur mit den zunächst Liegenden, sondern mit dem Ganzen bleibt. Dadurch ist die Gestalt auf jedem Punkt vollkommen belebt, auch das Einzelnste ist zweckmäßig, alles hat seinen Unterschied, seine Eigenthümlichkeit und Auszeichnung, und bleibt doch in durchgängigem Fluß, gilt und lebt nur im Ganzen, sodaß sich dieses selbst in Fragmenten erkennen läßt, und solch ein abgesonderter Theil die Anschauung und den Genuß einer ungestörten Totalität gewährt. Die Haut scheint weich und elastisch und durch den Marmor selbst glüht noch die feurige Lebenskraft. Dieses leise Ineinanderfließen der organischen Umrisse, das sich mit der gewissenhaftesten Ausarbeitung ohne regelmäßige Flächen oder etwas nur Kreisrundes zu bilden verbindet, gibt erst jenen Duft der Lebendigkeit, jene Weiche und Idealität aller Theile, jenes Zusammenstimmen, das als der geistige Hauch der Beseelung sich über das Ganze breitet.“

Noch erinnere ich daran daß der erblindete Greis Michel Angelo sich in den Vatican führen ließ um tastend sich an dem organischen Gefüge griechischer Göttergestalten zu erfreuen, Goethe aber, voll jugendlicher Manneskraft, die Bewunderung der Naturschönheit und der Kunst verbindend, in den römischen Elegien sang:

Nun genieß' ich den Marmor erst recht, ich denk' und vergleiche,
Sehe mit fühlendem Aug', fühle mit sehender Hand.

Idealismus und Realismus. Götter-, Menschen- und Thierbildung.

Wie eine falsche Theorie das Wesen der Kunst in die Nachahmung der Natur setzt, so gibt es auch naturalistische Künstler, die sich zunächst an das Aeußere der Erscheinungen halten und dieses mit allen Zufälligkeiten, Mängeln und Schlacken wiedergeben. Wir werden das bedingte Recht dieser Auffassungsweise in der Malerei würdigen, welche die ganze Breite des Daseins in ihr Bereich zieht und die Dinge gerade als Erscheinungen dar-

stellt; in der Plastik ist der Naturalismus Curiosität oder Entartung, da ihre Aufgabe darin besteht das Ideal als solches zu verwirklichen oder das Wirkliche in sein Ideal zu erhöhen. Sie verlangt eine stilvolle Behandlungsweise auch wo sie vom Gegebenen ausgeht; sie stellt nicht das wechselnde Leben im weichen Stoff, sondern das Dauernde und Bleibende im festen Material dar. Aber nur das der Verewigung Werthe soll verewigt werden. Wie Vieles was im Flusse des Lebens vorübergeht und ausgeglichen wird, stört uns wenn es sich uns beständig vor Augen stellen will! Jene Ausgleichung der Zeit soll die Kunst durch Läuterung der Form vornehmen, sie soll uns ein Bild des Unvergänglichen, der ewigen Gegenwart geben. Schon des Lysippos Bruder Lysistratos hatte vorzugsweise der Aehnlichkeit nachgetrachtet und das Gesicht lebender Menschen in Gips abgedrückt; aber das gewährt keinen Anblick des Lebens, sondern nur eine Todtenmaske. Das Weiche wird so platt gedrückt, das ganz Aeußerliche der Haut erscheint als das Hauptsächliche, und die Zufälligkeiten der Oberfläche werden troß ihrer Bedeutungslosigkeit für den Geist oder die gestaltende Lebenskraft als etwas Bedeutendes markirt, welcher Widerspruch sich zur Peinlichkeit und Häßlichkeit steigern kann. Die Plastik dagegen erfaßt die Grundbedingungen der Gestalt in dem Knochengerüste, in den Muskeln, denen die umspannende Haut Freiheit und Maß der Bewegung zugleich verleiht, indem sie das Besondere mildernd und vereinend umschließt. Der wahre Künstler sieht mit begeisterter Seele, mit scharfblickendem Auge in den Formen der Natur den Ausdruck schaffender Lebenskraft; darum sind sie ihm in ihrer Bestimmtheit theuer und heilig; aber er erkennt sie nach Sinn und Zusammenhang, und geht gleich der Natur vom innern Wesen aus, indem er dem Geiste den entsprechenden Leib bildet, und zwar nicht dem sich entwickelnden Geist den werdenden und wechselnden, sondern dem in der Stetigkeit des Charakters beharrenden, den bleibenden und in sich vollendeten Leib bildet.

Aber auch für die Plastik besteht der doppelte Ausgangspunkt aller Kunst, und dadurch ein zweifacher Kreis von Kunstwerken. Sie kann mit der Idee, mit der geistig angeschauten reinen Wesenheit beginnen und ihr eine sinnenfällige Gestalt bilden, die nur soviel Materie und Formbestimmtheit erhält als zur Darstellung des allgemeinen Gedankens nothwendig ist, oder sie kann den wirklichen Menschen, das wirkliche Ereigniß der Geschichte, sowie

die Aeußerung der besondern Volkssitte ergreifen um den Kern der Individualität, um die bleibende Wesenheit und den normalen Typus der Handlungen und Zustände auszuprägen. In diesem Falle wird sie schärfer individualisiren, und vom Charakteristischen aus zum Erhabenen und Schönen aufsteigen; in jenem Falle wird Hoheit und Anmuth der Form das Erste sein und nur so viel von besonderer Natur aufgenommen werden als zur persönlichen Offenbarung einer allgemeinen Idee nothwendig ist, oder wie Winckelmann in Bezug auf den Apoll von Belvedere sagt: „Gehe mit deinem Geist in das Reich unkörperlicher Schönheiten und versuche ein Schöpfer himmlischer Natur zu werden, um den Geist mit Schönheiten die sich über die Natur erheben zu erfüllen; denn hier ist nichts Sterbliches noch was die menschliche Dürftigkeit erfordert. Der Künstler hat das Werk gänzlich auf das Ideal gebaut und er hat nur eben soviel von der Materie dazu genommen als nöthig war um seine Absicht auszuführen und sichtbar zu machen; keine Adern noch Sehnen erhitzen und regen diesen Körper, sondern ein himmlischer Geist, der sich wie ein sanfter Strom ergossen, hat gleichsam die ganze Umschreibung dieser Figur erfüllt."

Betrachten wir zuerst die Verkörperung des Gedankens oder die Darstellung des geistig angeschauten Ideals, so bemerken wir zunächst daß dieselbe zwischen dem Symbol und der Allegorie in der höhern Mitte und auf der einen und rechten Stelle der Wahrheit und der echten Kunst steht, wie ich das schon im Hinblick auf die Plastik in der Lehre von der Phantasie durch den Begriff des personificirenden Idealbildens dargethan. Die Plastik hat ihren Stil und ihre Vollendung gefunden als sie die in der Phantasie des griechischen Volks vorgebildeten lebendigen Götterideale ähnlich wie Homer künstlerisch gestaltete, als ihr demnach die Aufgabe gestellt war innere geistige Anschauungen auch für das Auge zu verwirklichen. Dieser geschichtliche Ausgangspunkt ihrer Blüte bestätigt das ästhetische Gesetz des Idealisirens.

In der wahren Kunst sind Gedanke und Erscheinung in Eins geboren; das Innere, Geistige ist im Aeußern, Sinnlichen klar und ganz gegenwärtig, und diese Harmonie führt den Beweis daß Geist und Natur die doppelte Offenbarung eines gemeinsamen Urquells, der göttlichen Wesenheit, sind. Die plastische Idealbildung gestaltet darum nicht gegen das Gesetz und die gottgewirkten Formen der Natur, sondern in ihnen und durch sie; die

Versöhnung des Geistes und der Natur ist ja die Schönheit. In der Natur nun finden wir den beseelten, aufgerichteten Organismus, den Leib des Menschen, als die Erscheinung des persönlichen Geistes; in seinen Zügen prägen sich Eigenthümlichkeiten des Charakters, in seinen Bewegungen und Geberden Gemüthserregungen und Empfindungen aus. Dies erfaßt der Plastiker, und wo er Leben und zweckvolle Thätigkeit in der Natur sieht, ahnt er den darin waltenden Geist; wo er im Reiche des Geistes das Wirken allgemein waltender Mächte gewahrt, gibt er ihnen eine Persönlichkeit zum Träger und veranschaulicht sie, so gut wie jene seelenvollen Naturerscheinungen, in der Naturgestalt des Geistes, in der menschlichen. Denn das ist ja der Kunst eigenthümliches Wesen das Allgemeine zu individualisiren, die innen waltende unsichtbare Kraft in einem organisch entsprechenden Leibe sichtbar zu machen. Im plastischen Idealbild haben wir eine Verkörperung des Begriffs in naturwahrer Form; es ist keine Allegorie, denn die Erscheinung spielt nicht auf etwas anderes an, sondern drückt das eigene innere Wesen klar und erfreuend aus; es ist kein Symbol, denn das Natürliche erweckt nicht blos die Ahnung oder Erinnerung an ein verwandtes Geistiges, sondern das Geistige ist durch die Naturformen selbst völlig ausgeprägt.

Früh schon hatten die Griechen ihre Götterbilder durch bestimmte Kennzeichen und Attribute zu unterscheiden gesucht und einen Typus allmählich festgestellt; die Idealbildung aber geschah durch Phidias und seit ihm dadurch daß man die innere Wesenheit des Gottes, die Idee welche man in ihm verehrte, in ihrer Tiefe zu ergründen und ihr gemäß die Formen der Menschengestalt só zu wählen und organisch zu verbinden verstand, daß sie durch dieselben dem anschauenden Geist sich offenbarte. Cicero schon sagt von Phidias dieser habe seinen Zeus nicht nach den Formen eines einzelnen Menschen gestaltet, sondern in seinem Geist habe ein vorzügliches Bild der Schönheit geruht, welches er angeschaut, in welches er sich versenkt, nach dessen Aehnlichkeit er seine Kunst und seine Hand gelenkt habe. Der Künstler denkt in Formen; wenn er den Gottesbegriff dialektisch entwickeln und dann die passenden Züge suchen wollte, würde er statt einer poetischen Schöpfung ein kaltes und trockenes Machwerk zu Stande bringen. Jene Anschauung des Gottes mit dem Auge des Geistes, der Phantasie, ist das Erste der Kunst; sie stieg aber vor Phidias' Seele empor als er einen Sänger die Verse Homer's vortragen

hörte, welche erzählen wie Thetis zu Zeus für Achilleus fleht, und Zeus ihrer Bitte Gewährung verheißt:

> Sprach's, und Gewährung winkte mit dunkelen Brauen Kronion.
> Und die ambrosischen Locken des Königes walleten nieder
> Vom unsterblichen Haupt; da erbebten die Höhn des Olympos.

Hier knüpft Brunn an, indem er bemerkt: Diese Worte geben nicht ein Bild von der Gewalt des Zeus in allgemeinen Zügen, sondern sie bieten etwas ganz Concretes. Der Dichter nennt ganz bestimmt die Augenbrauen und das Haupthaar. Das Erbeben des Olymp, in welchem uns allerdings die Idee von der Macht des Zeus in ihrer ganzen Hoheit vor die Seele tritt, ist nur die Wirkung von der Bewegung jener Theile, durch welche er seinen Willen kund thut. Den Augenbrauen und dem Haar mußte die Kraft innewohnen eine solche Wirkung zu erzeugen. In diesen Theilen gewann die Idee des Zeus bei Phidias zuerst Körper; mit diesen Grundformen war dann alles übrige in Harmonie zu setzen; der Künstler bildete es so wie es sich nach den Gesetzen des menschlichen Organismus im Verhältniß zu den gegebenen Formen gestalten mußte. Das Wirken des Geistes auf den Körper findet in dessen Formen seinen beständigen Ausdruck; ein bestimmter geistiger Charakter offenbart sich durch bestimmte Züge und vorzugsweise auch an bestimmten Körpertheilen. Dieser Theil in dieser Form ist vorzugsweise der Träger dieser Idee, und daß er in seiner größten Schärfe und Bestimmtheit erfaßt werde ist die Grundbedingung für die Lösung der künstlerischen Aufgabe; das andere wird dann nach den organischen Gesetzen der Natur hinzugebildet, und das Werk zeigt uns dann die Naturkraft selbst in ihrem Schaffen nach höherer Nothwendigkeit, in ihrem reinen und vollkommenen Wirken. Das Werk gewinnt dadurch allgemein gültige Wahrheit und Geltung, es wird zu einem objectiven Bilde der Idee, das jeder erkennen und die Folgezeit bewahren muß.

Ich eigne mir diese Erörterung an, suche sie aber zu vervollständigen. In der Homerischen Stelle und im Zeus des Phidias (wir haben das Abbild des Urbildes im Jupiter von Otricoli, einer vielverbreiteten Büste, und ich verweise zugleich für die Darstellungen der verschiedenen Götterideale auf die hundert Blätter in E. Braun's Vorschule zur Kunstmythologie und auf den Atlas von Overbeck) liegt noch etwas mehr als der Ausdruck der Allmacht. Bei Homer ist der den Olympos Erschütternde zugleich der

Gnädige, liebreich Gewährende; aber eben seine Huld ist von solcher Macht getragen, daß die Bewegung seiner Locken den Berg erbeben macht der die Wohnungen der Götter trägt. Und so hat ihn Phidias aufgefaßt; es ist der Gewaltige, aber nicht schreckend, sondern mild und gnadespendend. Zeus ist den Hellenen der Begründer und Träger der sittlichen Weltordnung wie der Naturgesetze; er hat die wilden titanischen Mächte unter das Gesetz gebändigt und ist selbst der Hort der Freiheit; er ist der ursprüngliche Lichtgott und allumspannende Himmel, er schwingt den Blitz und schreckt mit dem rollenden Donner. Diese natürlichen und geistigen Elemente durchdringen sich bei ihm, und der Künstler muß das gemeinsame Centrum dieser Eigenschaften ergreifen, von hier aus sie in scharfer Charakteristik darstellen und zu einem schönen Ganzen verschmelzen. Die verschiedenen Seiten der göttlichen Wesenheit müssen sichtbar vorhanden sein, aber nicht äußerlich nebeneinander, sondern ineinander wirkend, gleich dem Einklang verschiedener Töne in einem Accord. Während die christliche Wissenschaft seit Jahrhunderten zu begreifen trachtet wie sich Gerechtigkeit und Gnade in Gott versöhnen, löste Phidias bildend und darstellend den Hellenen das Räthsel wie sich mit der ehrfurchtgebietenden Strenge die himmlische Heiterkeit und Milde im Vater der Götter und Menschen vereint; sein Zeus ist der Götterkönig, der seine Macht im Kampf befestigt hat und nun in friedhafter Majestät den Sieg verleiht.

Die Stirn der Büste ist hoch geschwungen und stark modellirt; Weisheit und Wille thronen hier; unten ist sie mächtig vorgewölbt, und zeigt die Energie und Festigkeit des Charakters; nach oben steigt sie frei empor, und das Haar, das löwenmähnenartig zu beiden Seiten herabwallt, bäumt sich über der Stirn wie von elektrischer Strömung erregt, sodaß es die Profillinie der Stirn aufwärts fortsetzt und empfindungsvoll zum Ausdruck mitwirkt. Für die geistige Klarheit dieses Angesichts wäre ein kraus verworrenes, für die vordringende Thatkraft ein schlicht gescheiteltes weiches Haar gleich unangemessen. Diese kühn aufstrebenden und dann ruhig niederwallenden Locken umkränzen das Antlitz auf eine wunderbar entsprechende Weise. Die Augenbrauen bilden einen flachen Bogen, der aber nach außen stärker gewölbt ist, und nach innen zu dem Auge näher, nach außen ferner wie gewöhnlich in der Natur sich als Grenze der Unterstirn dahinschwingt; dadurch würde eine Bewegung dieser Brauen leichter und größer, sobald

die Stirn sich zusammenfaltete und sie aufwärts zöge. Die Augen schauen ruhig und groß in die Ferne. Der Mund ist zu einem milden Lächeln leise geöffnet, die vollblühende Wange strahlt von der ewigen Jugend der Unsterblichen, und wie das Haupthaar die Größe der Stirn, so erhöht der Bart die Majestät des energisch vorspringenden Kinns, das er in krauseren Locken umspielt, die mit dem Haupthaar contrastiren und sich ihm doch anschließen, und so die untere und obere Hälfte verknüpfen. Mächtig erhebt sich die Nase zwischen den Brauen und senkt sich mit breitem Rücken in festen Linien herab; ihre leicht geschwellten Flügel sind halb gebläht. Wie die Büste vor uns steht, wirkt ihre urgewaltige Erscheinung ebenso niederschmetternd und demüthigend, als der heitere Ausdruck erhebt und beseligt. Wir sehen den Zeus der seine Macht auch in schrecklicher Entfaltung bewährt hat, wir ahnen die furchtbare Möglichkeit daß es wieder geschehe; aber mit einem Lächeln des Erbarmens, mit einem Blick der Ruhe schaut er uns an, und im architektonisch festen und edeln Maße seiner Züge spiegelt sich uns die von ihm sicher begründete Weltordnung. Aber es könnten sich in ihnen auch die heftigsten Seelenregungen erschütternd ausdrücken. „Wenn diese Stirn sich runzelt", sagt der Archäologe Overbeck, „diese Brauen sich nach der Mitte zusammenziehen, der Lockenkranz aufgeregt wallt und wogt, so wird das Antlitz finster und schrecklich wie die Wetterwolke, während aus den Augen Blitze sprühen, und die von innerer Bewegung geschwellte Nase das Zürnen der Stirn auf die untern Theile überträgt." Doch nur die Anlage zum furchtbar Gewaltigen ist vorhanden, und durch das volle gesunde Behagen der Wange und des Kinns wird sie aufgewogen und zu heiterm Ernste gemildert, während sie wieder dem gnadenreichen Lächeln des in sich beseligten Gottes Hoheit und Würde verleiht.

Polyklet mag mit dem großen runden offenen Auge begonnen haben, um die „hoheitblickende" Here zu bilden, aber auch im Gipsabguß der Juno Ludovisi erkannte Schiller's genialer Blick die wundervolle Verschmelzung von Hoheit und Grazie zu harmonischer Totalität: „Es ist weder Anmuth noch ist es Würde was aus ihrem herrlichen Antlitz zu uns spricht; es ist keines von beiden, weil es beides zugleich ist. Indem der weibliche Gott unsere Anbetung heischt, entzündet das gottgleiche Weib unsere Liebe; aber indem wir uns der himmlischen Holdseligkeit aufgelöst hingeben, schreckt die himmlische Selbstgenügsamkeit uns zurück. In

sich selbst ruht und wohnt die ganze Gestalt, eine geschlossene Schöpfung.“ Bei Homer und Vergil erscheint die Göttin handelnd und ihre Worte sind oft voll heftiger Leidenschaft: zum Verständniß ihres Wesens müssen wir diese plastische Entfaltung ihrer Natur im Zustande der Ruhe zu Hülfe nehmen, und wir werden dann bei Homer nicht vergessen daß es die Ehegöttin ist welche mit Recht auf die Heiligkeit und Unverbrüchlichkeit des Gesetzes, die Reinheit des Lebens dringt, und den Troern zürnt und Strafe verhängt, weil sie die Sache des Ehebrechers Paris zur ihrigen gemacht haben, und werden andererseits mit heiliger Scheu zu der strengen Hoheit ihres Angesichts emporsehen und uns hüten daß das große Wort, das auf ihren stolz geschwungenen Lippen thront, nicht zu einem richtend verdammenden für uns werde. Polyklet hat das Ewigweibliche, wie es sich in der schönen Seele durch die Versöhnung von Pflicht und Neigung darstellt, er hat die anmuthige Lebensfülle der Jungfrau in ihrer vollen Reife durchdrungen mit dem Ernste und der Gesinnungsfestigkeit, welche die Gemahlin des Zeus zur Wächterin des Sittengesetzes macht. Wenn Phidias nach Homer's Vorgang die Urgewalt des Mannes bei Zeus durch den Ausdruck der Gnade milderte, so gab Polyklet dem Liebreize des Weibes Ernst und Würde durch den geistigen Adel der sie beseelt. Braun hat an die Homerische Stelle erinnert, Ilias XVI, 440, wo sie den Zeus ermahnt, nicht gegen den Spruch des Schicksals seinem geliebten Sarpedon Rettung und Hülfe zu verleihen, weil ein Act der Willkür von seiner Seite die ganze sittliche Weltordnung zerstören und auflösen könne, indem die andern Götter dann einen Vorwand zur Eigenmächtigkeit erhielten. In der Vorschule zur Kunstmythologie schildert er die Büste der Villa Ludovisi auf folgende meisterhafte Weise: „Während Here in den göttlichen Gesängen des Dichters die Leidenschaft mit Sturmesgraus erfaßt und sie einem wildbewegten Meer vergleichbar erscheinen läßt, entfaltet sich im Marmor ihr Charakter mit einer Ruhe die jedes fühlende Herz mit heiligem Schweigen erfüllt. Die Strenge ihres Blicks wird gemildert durch die Blütenpracht weiblicher Schönheit. Diese offenbart sich uns hier in ihrer ganzen wundersamen Eigenthümlichkeit. Die Verschmelzung der entgegengesetzten Eigenschaften, die wir beim Zeus angestaunt haben, und die das göttlich Unnahbare gleichzeitig so gnadenreich anziehend erscheinen lassen, ist im Ideal der Here nicht wie dort ein durch Kämpfe Errungenes, sondern ein

auf dem Wege angeborener Entwickelung Gewordenes. Alle Theile entfalten sich wie die Blätter einer Blume harmonisch vor unsern Blicken. Nirgends gewahren wir ein Hemmniß solch edeln Wachsthums. Die sanft gewölbten Augenbogen fließen mit den zarten Umrissen des Nasenbeins in eine liebliche Curve zusammen. Die weitgeöffneten gewaltigen Augen, welche Homer in seiner naiven Ausdrucksweise den schwarz funkelnden Augen des Stiers vergleicht, machen im Marmor den Eindruck zweier Edelsteine, welche Licht aufsaugen und dann mächtig zurückstrahlen. Der Mund ist charaktervoll und bei aller fast an Herbigkeit grenzenden Strenge der Sitz anmuthreicher, aber dabei würdevoller Ueberredungsgabe. Die vollen breiten Massen des Angesichts zeigen eine strotzende Fülle, nirgends aber läßt sich eine Spur wuchernder Fettbildung wahrnehmen. Das Kinn und die Stirn bilden die beiden Brennpunkte dieses göttlichen Ovals. Der letztern dient der zu beiden Seiten herabwallende Strom der Haarwellen zum erhabensten Schmuck. Eine wollene Binde hält den üppigen Wuchs der Locken zusammen, und eine mit Palmetten geschmückte Stirnkrone bringt die prachtreiche Erscheinung nach oben hin zum harmonischen Abschluß."

Wiederum dem Phidias verdanken wir die Ausbildung des Minervenideals. Ihre strenge Jungfräulichkeit, die sich der hingebenden Liebe verschließt, könnte hart erscheinen, wenn sie nicht die Göttin der Weisheit, die Lehrerin und Pflegerin aller edeln Bildung wäre und dadurch einen Inhalt gewönne der ihr Wesen völlig ausfüllt, sodaß sie keiner Ergänzung bedarf. Derselbe Inhalt des Wesens hätte einem männlichen Gott verliehen leicht zu Trockenheit und Schulmeisterlichkeit führen können, während in der Frische ihrer jungfräulichen Natur nun nicht blos die unbefleckte Klarheit des Aethers personificirt, sondern auch das Licht des Geistes, der Gedanke wie er in voller Rüstung dem Haupt des Genius entspringt, in seiner nie alternden Macht verkörpert erscheint. Sie sucht nicht nach Erkenntniß, sie ist im Besitz der Weisheit die das Leben lenkt. Die männliche Thätigkeitsrichtung gibt sich nicht blos darin kund daß sie des Mannes Schild, Helm und Speer führt, auch die Brust ist flacher, die Hüfte schmaler, die Taille stärker gebildet als bei andern Göttinnen; denn „es ist der Geist der sich den Körper baut". Die Stirn ist hoch und besonders nach oben entwickelt, die Nase fein und fest gebildet und gerade herabsteigend, Kinn und Wange sind von geringer sinnlicher

Fülle, das Auge mäßig geöffnet mit scharfem, durchdringendem Blick. Der tiefsinnig erhabene Ernst in den Zügen der Jungfrau und wieder die heitere Ruhe im harmonischen Linienzug geben auch hier das Bild einer Lebenstotalität, die gleich der Platonischen Idee den Reichthum in sich gesammelt enthält welchen die Natur in vielen einander ergänzenden Erscheinungen ausbreitet.

Eine andere, jüngere Generation griechischer Künstler hat einen Kreis von jüngern Göttern gestaltet, Apollon und Bakchos, Aphrodite und Eros. Hier sehe ich Seelenzustände oder Gemüthsstimmungen im Marmor eine ideale Gestalt gewinnen, und im Unterschied von dem epischen, Homerischen Geist des Phidias den Selbstgenuß der Empfindung auf eine lyrische, oder den Ausdruck des bewegten Innern in einer That auf dramatische Weise ausgeprägt. Diese Götter erscheinen selbst von den Gaben erfüllt, beseelt und beseligt, die sie den Menschen verleihen. Der Eros des Praxiteles, von dem wir ein Nachbild im Vatican bewundern, ist der Jüngling auf jener Entwickelungsstufe wo die Liebe als Sehnsucht nach dem Ideal erwacht; er geht auf in der Poesie dieser Stimmung; sein Haupt ist sanft geneigt, ein sinniger Ernst thront auf der glatten Stirn, ein schwermüthiges Lächeln spielt um seine Lippen; wir lesen in seinen Zügen die Bilder der Sehnsucht, die herzerfreuend vor seiner Phantasie vorüberziehen. Der zarte geflügelte Jüngling, der mit seinem Pfeile die Herzen trifft, ist selbst schön um Liebe zu erwecken, aber auch selbst in deren süßes Träumen versenkt.

Hier geht der Künstler von der Anschauung aus daß auch einzelne vorübergehende Gemüthsbewegungen, wenn sie oft wiederkehren und zur Gewohnheit werden, dann auch dem Körper sich einwohnen, sodaß dieser die häufigen Eindrücke bewahrt und ihm bestimmte Mienenzüge geläufig und zum bleibenden Ausdruck werden. Das Ergriffensein der Seele von einer Leidenschaft erscheint als ein stetiges, das wahre Wesen Durchdringendes, und wenn allerdings der Charakter als Kern und Achse des Geistes dem Knochengerüste des Leibes verwandt und in den festen Theilen verkörpert erscheint, so werden nun die Seelenstimmungen durch die Gestaltung der weichen beweglichen Theile vorzugsweise sich kund geben; der Körper selbst wird in größerer Fülle derselben bestimmbarer erscheinen, und statt der deutlichen Schärfe der Form sich mehr mit dem Reiz aufquellender und ineinander verfließender

Linien schmücken. Bakchos nähert sich noch mehr der weiblichen als Pallas Athene der männlichen Gestalt. Er ist in das behagliche Träumen eines leichten seligen Weinrausches versunken, aber zugleich erfüllt von dessen begeisternder, das Gemüth von allen kleinlichen Sorgen lösender, vom Kummer entstrickender Kraft; das Gedeihen der Natur verkündet die Jugendblüte seines Leibes, und doch liegt etwas Schwermüthiges in seinem Auge, wie die Lust der Weinlese von der Trauer über das dahinscheidende Jahr begleitet, wie die Traube gekeltert und im Fasse eingesargt wird, wenn der klare feurige Wein uns erfreuen soll. Der Gott der schwärmerischen Naturfreude verleiht zugleich die Begeisterung der tragischen Poesie und ist der Mittelpunkt der Mysterien und der Weihen, die nach dem Leid der Erde ein Leben seliger Verklärung hoffen lassen.

Apollo hat mehr von männlicher Jugendkraft, die Klarheit des künstlerischen Selbstbewußtseins waltet bei ihm über der Entzückung der Begeisterung, wenn er als Musenführer voll dichterischem Enthusiasmus die Laute schlägt; seine Gestalt ist nicht gleich der des Bakchos in träumerischem Behagen aufgelöst, sondern von innerm Schwung gehoben, sodaß auch das Antlitz sich nach oben kehrt, während das Singen nicht sowol durch einen aufgesperrten Mund ausgedrückt wird, der wahrlich doch kein Ton wäre, sondern durch die Spannung und Thätigkeit der Hals- und Lippenmuskeln, die den Ton moduliren und bemeistern. Es ist als ob eine Pindarsche Hymne zugleich mit dem Flug des Enthusiasmus und dem Kunstverstande des weisen Dichters in menschlicher Gestalt verkörpert worden und der Rhythmus der Verse in dem der Glieder uns vor Augen getreten sei. Dramatisch ist der Apoll von Belvedere, und die Totalität des Geistes hier in der Verschmelzung der Affecte des Kampfzornes und der Siegesfreude dargestellt; so bricht das Licht triumphirend aus dem Dunkel der Nacht hervor.

Wie die Liebe durch Schönheit entzündet wird mußte die Göttin der Liebe selbst im Glanze der Schönheit strahlen; die Liebe aber, die sie weckt und verleiht, fühlt sie auch selbst, sie ist von der Wonne des eigenen Wesens beseligt, das zugleich Sehnsucht und Genuß, zugleich Sieg und Hingabe ist. Wie die Knospe aus der Hülle des Kelches tritt, so fällt hier das Gewand, und Praxiteles stellt die ganze reizende Herrlichkeit der weiblichen Gestalt uns unverschleiert vor Augen. Mit Recht hat Friedrichs in

seiner Schrift über Praxiteles von solcher Anschauung aus ihn gegen den Vorwurf Brunn's vertheidigt, daß er im Streben nach Lieblichkeit und Anmuth die ernste Würde des Ideals vernachlässigt habe. Seine Aufgabe war gerade die Verkörperung milder Seelenstimmungen, die auch eine sich einschmeichelnde wohlgefällige Form verlangten; aber während der Blick auf dieser behaglich ruhte, vertiefte sich der Geist zugleich in die geistige Anschauung des Wesens der Liebe als des Bandes aller Dinge. Man vergleiche die Nachbilder seiner Knidischen Venus mit manchen spätern Darstellungen, und sie werden in keuscher Weihe dem sinnlich Reizenden gegenüberstehen; man vergleiche sie selbst mit der Mediceischen des Kleomenes, und sie werden neben dem lieblich Zarten zugleich die Hoheit der Göttin offenbaren. Das ganze Wesen Aphrodite's ist seelischer Natur und verlangt daher einen andern Ausdruck als die geistige Pallas Athene. Ihr Blick geht nicht mit senkrecht durchdringender Kraft auf Einen Punkt, sondern das vom heraufgezogenen untern Lid begrenzte Auge scheint zu schwimmen und mit einem schmachtenden Verlangen ins Unbestimmte zu schauen; das zierliche Haar, der schlanke Hals, der volle Busen, die vorschwellenden Hüften, das weiche Ineinanderfließen aller Formen verleihen ihr das Siegel reiner Weiblichkeit in deren eigenthümlicher, vom Manncharakter unterschiedenen Erscheinung. Sie ist das Bild der Liebe, die nicht das Ihre sucht, sondern ihr Glück im Beglücken findet, in der Huld die sie gewährt, aber auch in der Holdseligkeit des eigenen Wesens genießt.

Mit einer wunderbaren Erhabenheit der Anmuth steht die Venus von Melos den andern Statuen der Göttin gegenüber; sie zeigt noch den Nachklang von Phidias' Stil, und ich sehe am liebsten ein Werk des Skopas in ihr. Sie ist noch zur Hälfte bekleidet, das Gewand wird von der hervorragenden Hüfte gehalten, die es verstärkt, während es in lieblichem Faltenspiele niedergleitet und von dem etwas erhobenen linken Knie wieder aufgezogen wird, selbst ein Widerschein von dem sanften Walten und der zauberischen Schönheit der Göttin. „Ueberall sehen wir die Herrlichkeit der weiblichen Bildung zu jener duftigen Fülle gelangen welche die vollkommen erschlossene Blüte verkündet. Jeder Zug von Selbstsucht ist getilgt, und sie gibt sich selbst an die Lüfte hin, die sie sehnsüchtig aufzusuchen scheinen, und welche sie mit ambrosischem Kuß entläßt. Dieser Moment des Lebensmaies ist so reich, so groß, so berauschend, daß alle drei Factoren des

irdischen Daseins zu einem einzigen werden, und daß in der wunderbaren Erscheinung sich gleichsam die ganze Zukunft so ankündigt, als ob es weder eines weitern Erschließens bedürfe, noch die Blüte ihre wahre und volle Bedeutung in dem Reifen der Frucht zu erwarten habe.“ (Braun.) Aber in dem Angesichte der Göttin, wie in dem sichern Stand (sie ruht auf dem rechten Fuß und hat den linken etwas erhöht gestellt) und in ihrer ganzen Haltung ist etwas so männlich Ernstes und unerschütterlich Festes, so Selbstbewußtes und Siegesgewisses ausgedrückt, daß man in ihren zertrümmerten Armen den Schild des Kriegsgottes sich gedacht hat. Wie der rauhe Sinn des Mannes im Verkehr mit Frauen zu sanfter Sitte gelangt, wie unser Gemüth sich mit dem verähnlicht womit es viel und gern sich beschäftigt, so hat hier die weibliche Natur einen sichern Halt und eine erhabene Stimmung im Anschluß an den muthigen Mann gewonnen; sie triumphirt über ihn, indem sie sich ihm hingibt, ihn in das eigene Herz aufnimmt, mit ihm Eins wird. Man hat deshalb auch aus der Stellung und Haltung auf eine ihr entsprechende Mannesgestalt geschlossen, mit der sie zur Gruppe verbunden war. So steigert sich auch dieses Bildwerk zu jener harmonischen Lösung der Gegensätze in einer Totalität, und lebt vor uns in einer Herrlichkeit die von nichts anderm im Reiche der plastischen Kunst übertroffen wird.

Eine andere Weise der Idealbildung finden wir bei Polyklet und Myron, die sie der Folgezeit vererbten. Polyklet war vorzugsweise Menschenbildner, und trachtete den Typus der menschlichen Gestalt im Ebenmaß ihrer Glieder, in der Kraft ihrer Jugendfrische, wie ein Muster für die Wirklichkeit und die Künstler hinzustellen, in seinem Speerträger zu zeigen wie ein Knabe mit männlicher Stärke gerüstet ist, in seinem die Siegesbinde sich umwindenden Jünglinge aber die Grenze anzugeben wie weit ein solcher noch das Zarte der Jugend auch in der Ringschule bewahren kann. Er gab dem jungfräulich vollen Körper der Amazone jene kriegerische Ausarbeitung der Bewegungsmuskeln zu einer Schärfe der Form, die auch noch am Nacken und den Schultern sichtbar wird und selbst den Knochenbau derber macht. Er bildete diese Gestalten im Zustande der Ruhe; Myron dagegen suchte nicht sowol einen bestimmten Augenblick einer Handlung zu copiren, als vielmehr das Wesen einer Thätigkeitsweise aufzufassen und es auf dem Höhenpunkte der Entwickelung festzuhalten: das Laufen, das Diskuswerfen als solches ward von ihm dargestellt.

Eine dritte Idealbildung findet und verbindet die Züge welche einen bestimmten menschlichen Charakter ausdrücken und dem überlieferten Wirken nun auch die wirkende, ihrer Erscheinung nach aber verloren gegangene Persönlichkeit wieder zugesellen. Den Uebergang von den Göttern zu den geschichtlichen Menschen machen die Helden der Sage, Göttersöhne oder Heroen, auf welche Züge des Götterlebens vererbten, Herakles und die Dioskuren, Achilleus und Aias. Herakles, der in der Schule der Noth die Götterwürde erringt und in freiwilliger Dienstbarkeit arbeitet, zeigte die gewaltige Kraft des Athleten in den gleich Hügeln gelagerten, gleich gespannten Bogen straff angezogenen Muskeln; sein Nacken war stierähnlich, sein Haar kraus, die ganze Bildung die der gereiften Männlichkeit, während Achilleus wie der Kriegsgott in jugendlicher Schöne prangte und zugleich den Seelenfrieden, das Erbtheil seiner Mutter, im stillen Einklang aller Züge trug. Die Büste Homer's gehört in diesen Kreis; sie ist mit einer leibhaftigen Naturwahrheit ausgestattet, daß wir den Vater der griechischen Poesie wie einen persönlichen Bekannten in ihr begrüßen. Es ist ein Greisenantlitz; der Sänger hat dem Leben klar ins Auge geschaut, dann ist er erblindet, aber um unbeirrt von den Störungen des Augenblicks das große Bild des Heroenthums innerlich anzuschauen und leidenschaftsfrei in seinem Liede wiederzugebären. Er hat als wahrer Dichter den Kampf und den Schmerz seiner Zeit getragen, und sie haben ihre Furchen auf seine Stirn gegraben, aber er hat vor allem das eine freie große Nationalgefühl seines Volks wohllautend ausgesprochen, er hat das Ringen des Bewußtseins zum Frieden der olympischen Götterwelt geleitet, und so ist der Schimmer seliger Verklärung über ihn ausgegossen und zur Milde der Weisheit ist seine Begeisterung gereift.

Wie der Grieche Oedipus das Wort gesprochen daß der Mensch die Auflösung für das Räthsel der Sphinx des Orients sei, so erfaßten die alten Bildner nicht blos das Menschliche in seiner Würde und Anmuth, sondern die Gestalt des Menschen ward ihnen wie zum Leibe der Götter, so auch zum Leibe der Naturmächte, und sie sahen z. B. im befruchtenden Wellenleben des Flusses einen wohlthätigen Flußgott, den sie als ruhig dahingelagerten Jüngling oder Mann gestalteten. Schon Phidias hatte es mit dem Ilissus gethan und den Ton angegeben; wir haben aus der Römerzeit einen Nil, der sich jenem würdig anschließt.

Die Spannung der Muskeln wird gelöst und dadurch für die Gestalt selbst ein ruhiger Linienfluß gewonnen; die Figur wird, auf einen Arm gestützt, so gelagert daß sie wie ein niederwallender Strom sich selbst zu ergießen scheint, und dies wird dann in Haar und Bart, wie bei dem Nil, in Uebereinstimmung mit dem Ganzen noch besonders hervorgehoben. Wie aber die Wogen des Meeres als Poseidon's weißmähnige Rosse galten, so schufen Myron und Skopas für ihre wechselnden Formen auch Gestalten in dem Formenwechsel der thierischen Bildung im Uebergang von Stier, Roß, Löwe, Panther in den Fisch mit Schweif und Flossen, ähnlich wie wir in der Arabeskenverschlingung von Thier und Pflanze ein Bild ihres Wechsellebens haben, das der ahnende Tiefblick der Künstler erkannte, das die neuere Wissenschaft nachgewiesen hat. Jene Wesen aber erhalten dadurch Werth, daß wie Schorn treffend bemerkt hat, der Beschauer sich von der Möglichkeit der Existenz so organisirter Geschöpfe überzeugt fühlt, weil er einen in allen seinen Theilen harmonischen Charakter vor sich hat. Solch eine Gestalt kann nicht durch mühselige Berechnung zusammengesetzt werden — sie ist ein Geschöpf der Phantasie und wird von ihr geboren wie durch Zauberkraft; — aber die Phantasie darf nicht in leeren Träumen spielen, sie muß genährt sein von Erkenntniß und Anschauung aller lebendigen Dinge. Und so stellt denn auch Goethe in der Metamorphose der Thiere dem Künstler die Aufgabe mit geistigem Auge zu schauen und solche Urgestalten zu verkörpern wie der Schöpfer des Pferdekopfes vom Parthenon, welcher durch eine besondere Stellung der Augen so übermächtig und geisterartig aussieht als wenn er gegen die Natur gebildet wäre. Und doch hat der Künstler eigentlich ein Urpferd geschaffen, mag er solches mit Augen gesehen oder im Geist erfaßt haben; uns wenigstens scheint es im Sinn der höchsten Poesie und Wirklichkeit. — Ganz ähnlich äußern sich Schnaase und Wagen, ohne Goethe oder einer den andern zu citiren; der Eindruck, den jener Pferdekopf in seiner scharfen, großflächigen Behandlung macht, drängte auch mir sich unabhängig auf: so würde die Natur bilden, wollte sie nicht im weichen, wechselnden Fleisch, sondern im festen Marmor ein Roß entstehen lassen. Es ist das versteinerte Urpferd, die Ausprägung der Gattungsidee als des Musterbildes für die unter ihr begriffenen Individuen.

In dieser streng stilisirten Weise sind Löwen, Rosse, Stiere von den Alten, und in neuerer Zeit erstere von Thorwaldsen

meisterhaft behandelt worden. Die realistische Art, in welcher moderne Franzosen und spätere Griechen groß sind, beginnt damit, die Erscheinungsweise des Thieres naturtreu nachzubilden, indem sie in Ausdruck und Haltung den Charakter oder die Gewohnheit desselben hervorhebt; denn in den Thieren erscheinen bestimmte seelenhafte Elemente in einer einfachen Ausschließlichkeit und Naturnothwendigkeit, die dem Plastiker das Aufgegangensein des Geistigen im Materiellen als dankbaren Stoff entgegenbringen, und wir brauchen nur den Löwen, den Hund, den Eber, das Roß, den Fuchs, den Adler zu nennen, um sofort die Erinnerung an Menschengesichter wach zu rufen, die nach dem Typus derselben geformt erscheinen. Mit Menschen zusammengestellt bieten sie bald anziehende Contraste, bald Steigerungen des verwandten Begriffs. Das Roß sympathisirt mit dem Reiter. „Wenn Herkules den kretischen Stier bezwingt, so sehen wir in ihm das Stierähnliche, zum menschlich Heroischen erhoben, über die in Formen verwandte rein thierische Erscheinung siegen; wenn er dagegen eine Hirschkuh zu Boden drückt, so meint man ihre zarten schlanken Glieder unter der in vollem Gegensatz wirkenden Wucht des gedrungenen Heldenleibs krachen zu hören; aber freundlich tränkt der ruhende Bacchus den Panther, in welchem das Heiße, Leidenschaftliche, Formenweiche des Gottes thierisch ausgeprägt ist, und Apollon und Artemis, die hirschähnlich schlanken, spannen das willige Hirschpaar vor ihren Götterwagen." (Vischer.) Wenn Indier und Aegypter auf den Menschenleib den Thierkopf setzen, und den Ganesas sogar den tief herabhängenden Elephantenrüssel tragen lassen, so ist dies ein Widernatürliches, während das Menschenhaupt auf dem Thierleib, die Sphinx der Aegypter oder die palastbewachenden, geflügelten Stierlöwen der Babylonier und Perser mit dem Menschenhaupte eine Erhebung des Niedern, gemäß dem Stufengang und der Sehnsucht der Creatur nach der Offenbarung des Geistes, ausdrücken. Die Verschmelzung von Roß und Mann im Kentauren ist das plastisch Schönste von derartigen Werken, einheitlich durch die Seelenstimmung und den schwunghaften Linienzug des Ganzen.

Der Ausgang von der Wirklichkeit und das Verlangen sie genau zu beobachten und mit treuem warmem Sinne für das Individuelle, Eigenartige und Persönliche aufzufassen und darzustellen, ergab sich durch das Porträt, durch den Wunsch des Volks oder der Familie die theuern Züge eines großen, eines geliebten

Menschen aufbewahrt und nach dem Tode gegenwärtig zu haben. Der Fortschritt von dem überlieferten alterthümlich starren Tempelstil zur Lebenswahrheit und Bewegung ward durch die Statuen derer vermittelt die nach dreimaligem Sieg im Hain von Olympia aufgestellt wurden und ein erkennbares Bild des Siegers und seiner Thätigkeit geben sollten. Dennoch blieben die Griechen ihrer idealen Richtung getreu. Der Römer Quintilian tadelte angesichts so vieler andern Porträtstatuen den Demetrius, einen Naturalisten der Zeit des Phidias, daß er mehr nach Aehnlichkeit als nach Schönheit getrachtet, und stellte die Schönheit, die Harmonie des Geistigen und Sinnlichen im Ebenmaße der wohlgefälligen Form, damit auch als das Gesetz der griechischen Porträtbildung auf. Dionysios von Halikarnaß erklärt daß kein echter Künstler sich dazu erniedrige die Natur im Unwesentlichen der Adern, Milchhaare, Leberflecken und Warzen nachzuahmen, und Plinius knüpft an die Statue in welcher Kresilas die Züge des Perikles der Nachwelt überlieferte, das maßgebende Wort: es sei bewundernswerth wie die Kunst der Plastik edle Männer noch edler mache. Aus dem Wesen der Plastik wie aus der Anschauung der bedeutendsten Leistungen ergibt sich daß der Künstler vor allem die geistige Bedeutung und den Charakterkern der darzustellenden Persönlichkeit zu erkennen und dann diejenigen Züge aufzufassen hat in welchen derselbe zu Tage getreten ist, die geistige Anlage in ganzer Schärfe sich offenbart, die Gemüthsstimmung sich verfestigt hat. Diese Züge hat er als die leitenden, tonangebenden hervorzuheben, ihnen das andere anzuschließen, oder er hat das gegenwärtige Aussehen wiederzugebären und zu verklären zu jenem einen Musterbilde für die wechselnde zeitliche Entwickelung; er hat den Menschen aufzufassen wie er im Lichte der Ewigkeit vor den Augen Gottes steht, seinen Feruer oder Genius sich in ungetrübter Klarheit, in ungehemmter Freiheit verwirklichen zu lassen, es selbst aus der geistigen Natur und aus der Zeit des Wirkens zu entnehmen ob er ihn als Jüngling, Mann oder Greis am entsprechendsten darstellen kann.

Die alten Griechen verfuhren freischöpferischer; die Zeit nach Alexander, das Römerthum, die germanische Welt, in der das Persönliche in seiner Eigenart mehr hervortritt, in seiner Originalität und Einzigkeit aus der Umgebung sich abhebt, brachte auch hier einen größern Realismus, ein Streben nach individueller Bestimmtheit mit sich. Wo diese aber im Aeußerlichen ihr Heil sucht

und gar das zunächst ins Auge Fallende übertreibt, wird sie zur Caricatur, und wo sie am Momentanen sich mit gefälliger Formenglätte genügen läßt, wird sie fad, flau und langweilig. Es muß in dem Künstler etwas Ebenbürtiges sein mit dem Helden; darum wollte Alexander nur von Lysippus und Apelles abgebildet sein. „Wäre ich nicht Eroberer und Herrscher, so möchte ich Bildhauer sein", soll einmal Napoleon geäußert haben. Canova hat es verstanden Napoleon's Typus festzustellen, wie Dannecker den Schiller's, Rauch Friedrich's des Großen, Rietschel den Lessing's. Dieser Lessing ist die gelungenste Dichterstatue der Neuzeit, ein würdiger Genoß des in Terracina gefundenen Lateranischen Sophokles. Da sind die wirklichen Züge, der Charakter des Volks und der Zeit bewahrt und doch stehen beide selbstbewußte, maßvolle Genien so groß und sicher da als ob sie freie Idealgebilde wären. — In dem Buch über Roms Ruinen und Museen hat Emil Braun gezeigt was selbst die Geschichte durch die Betrachtung der Porträtbüsten des griechischen und römischen Alterthums gewinnen kann um jenen lebendigen Mittelpunkt zu erkennen, von dem aus die Thaten der Männer sich wie Strahlen ausbreiteten und ihre Schicksale bedingt waren. Aeschylos und Demosthenes, Perikles und Aspasia, Alexander und Cäsar, Cicero und Augustus werden uns von Angesicht bekannt und wir erhalten einen Schlüssel zum Verständniß ihrer Werke wie durch eine persönliche Begegnung. Die Helden der Geschichte sind zu ewigen Trägern des sie beseelenden Gedankens geworden.

Und nicht blos die Hochberühmten, auch die Sinnesweise des Volks lernen wir auf solche Art kennen. Ich theile in dieser Beziehung die Schilderung mit, welche Braun von der Bildnißgruppe eines römischen Ehepaars im Vatican entwirft. „Wenn wir die Menge unbekannter, aber fast ausnahmslos charaktervoller Köpfe durchmustern, die gegenwärtig das todtliegende Kapital unserer Museen bilden, kann es uns bei einiger Aufmerksamkeit kaum entgehen daß wir nur durch einen solchen Anblick von dem staunenswerthen Reichthum an vollwichtigen und erlebnißreichen Persönlichkeiten einen Begriff, ja eine leibhaftige Anschauung zu gewinnen im Stande sind, indem von diesen die Geschichte völlig schweigt. Denn ihr ist es nicht beschieden uns außer den namenhaft bezeichneten Individuen mehr als die Massen und vereinzelte Züge von Bürgertugend und Heldenmuth vorzuführen. Hier aber gliedern sich vor unsern Augen jene unübersehbaren Mengen, von deren

ständigem Charakter wir ebenso eine Idee haben wie von der Mannichfaltigkeit die sie neben demselben darbieten. Der römische Nationalausdruck scheint selbst in den vorgerückten Kaiserzeiten sich in zahlreichen Einzelwesen von altem Schrot und Korn unverändert erhalten zu haben, und in die Heiligthümer des durch die strenge Sitte überwachten Familienlebens ist vielleicht der Geist der Neuerung und Verweichlichung so wenig eingedrungen wie in die Hütten von Trastevere und der entlegenen Gebirgsgegenden. Von jener Innigkeit und Treue, welche die in den undurchbrechbaren Verhagen des ehelichen Beisammenseins und stillen Zusammenwirkens Jahrhunderte lang mit steter, gleicher Gesinnungstüchtigkeit geherrscht hat, gewährt uns diese ausdrucksvolle und gut gearbeitete Bildnißgruppe eine lebendige Anschauung. Als befänden sie sich bereits der Ewigkeit gegenüber halten sie sich einander bei der Rechten gefaßt, und die treue Gattin legt traulich die linke Hand auf die Schulter ihres Ehegemahls. Der Kopf des letztern zeigt eine so kräftige Naturwahrheit daß wir ihn leibhaftig vor uns zu sehen meinen. Das kurz geschorene Haupthaar, das faltenreiche ernste Gesicht, die Toga und der Siegelring am kleinen Finger in der linken Hand machen den altväterlichen Römer auf den ersten Blick kenntlich. Ihm ist keine andere Empfindung bekannt als solche welche unter der Controle der Pflicht stehen. Tugendhaft und nur für den Staat zu leben ist ihm zur andern Natur geworden. In dem Gefühl der Pflichttreue findet er seine einzige Beseligung. Dieses theilt mit ihm sein zärtlich ergebenes Weib, aber bei ihr nimmt es eine andere Färbung an. Während ihm das häusliche Glück nur der feste Punkt ist, von welchem aus er sich immer von neuem in das Geschäfts- und Staatsleben stürzt, stellt sich ihr dieses ganze Erdendasein im mikrokosmischen Gesammtbild der Thätigkeit und des Berufs ihres Gatten dar. Sie lebt nur mit ihm, in ihm und für ihn. Ihre Seele scheint mit der seinigen in der Art verwachsen zu sein daß sie mit ihm vergehen würde, sobald er von ihrer Seite gerissen werden sollte. Solche große sittliche Eigenschaften machen es begreiflich wie die Römer zur selbstherrschenden Nation berufen und auserwählt sein konnten, wie bei ihnen der Rechtsbegriff eine solche Bedeutung erhalten und durch sie zu solcher Macht gelangen mußte, daß er noch heute unübertroffen dasteht."

Dies leitet uns zu dem Genre hinüber, in welchem der Bildhauer einen Zustand der Sitte oder des naturgemäßen Handelns

belauscht und mit sinnigem Behagen an der Naivetät, Harmlosigkeit oder Lebenstüchtigkeit desselben ihn wiedergibt. Wir verstehen unter dem Genremäßigen das Allgemeine, was sich täglich und stündlich wiederholt und das gewöhnliche Dasein ausfüllt, während das Historische ein Einmaliges von ungewöhnlicher Bedeutung bezeichnet, z. B. das Arzneinehmen eines Kranken, und Alexander der Große der den Becher trinkt welchen ihm der als Giftmischer verdächtige Freund gereicht, Scenen in denen das in allen Schlachten Vorkommende wiedergegeben wird, und der Entscheidungskampf Konstantin's gegen Maxentius. Die rossebändigenden Dioskuren, der Knabe der sich den Dorn aus dem Fuß zieht, der Diskusschleuderer, sie gehören in diesen Kreis der Darstellungen allgemeiner Thätigkeitsweisen, die der Künstler in der Natur beobachtet und mit aller Treue für das Besondere doch so auffaßt daß sich das Gebahren vieler anderer darin abspiegelt. Er wird hier den Typus besonderer Nationalität wiedergeben, in dieser Winzerin die Deutsche, in jener Spinnerin die Italienerin erkennen lassen, aber stets das Zufällige und Momentane mit dem Naturgemäßen und Immergeltenden in Eins bilden.

Das eigentlich Geschichtliche stellten die griechischen Meister der voralexandrinischen Zeit durch sein mythisches Vorbild dar, ähnlich wie Pindar die Stammheroen heranzieht, wenn er einen Sieger im Kampfspiel preisen will. Der trojanische Krieg galt als Beginn des Streites zwischen Asien und Europa so für das Symbol der Perserkriege, und die Helden von Marathon und Salamis wurden im Giebelfeld des Minervatempels auf Aegina durch die vor Troja vertreten. Die Barbaren sind hier gleich den Amazonen auf andern Bildwerken nur durch das Kostüm bezeichnet, nicht durch eine abweichende Gestalt oder eigenthümliche Züge. Anders ward es in der Zeit nach Alexander, wo der Anblick so vieler fremder Nationen den Sinn für das Nationalcharakteristische schärfte und die Wirklichkeit selbst sich zur heroischen Größe, zum Wunder der Poesie steigerte. Als König Attalus von Pergamum dem kriegerischen Wanderzug der Kelten oder Gallier siegreich widerstanden und seine rettende That durch Statuengruppen gefeiert wurde, da setzten sich die Künstler die Aufgabe jene Feinde, die der Schrecken der Völker gewesen, auch ihrer Erscheinung nach kenntlich zu machen, und jetzt sind der sterbende Fechter oder die mit ihm zu verbindende bereits erwähnte Gruppe der Villa Ludovisi nicht blos durch das vorn kurze struppige Haar, das Diodor

den Roßmähnen vergleicht, durch den Schnurrbart in dem sonst glatten Gesicht, oder durch das Geflecht des Halsringes deutlich bezeichnet, auch die Körperbildung entfernt sich von dem hellenischen Schönheitsideal um die Stammeseigenthümlichkeit deutlich hervortreten zu lassen. Es sind zunächst Krieger, Männer von einer derbern massigern Körperkraft als der geschmeidige, in der Ringschule gebildete, aber von der Cultur verfeinerte Grieche; die Haut ist fester, minder elastisch, reich an Brüchen und hornartigen Schwielen, sodaß sie Zeugniß gibt von rauhem Himmel wie von harter Arbeit; das Gesicht entfernt sich vom griechischen Profil und unterbricht dessen stetigen Linienfluß durch markirte Einschnitte. Der Künstler verfuhr mustergültig, und statt das erste beste Modell eines Kelten zu copiren, abstrahirte er den nationalen Typus, gestaltete diesen zum Ausdruck wilder, trotziger Heldenkraft; auch das minder Vollkommene konnte aufgenommen werden, indem es der Einheit einer neuen Idee untergeordnet wurde. An die Stelle der reinen Schönheit trat die geschichtliche Wahrheit, aber ihrem innern Wesen nach vom Charakteristischen aus der Schönheit zugebildet.

Ein gleiches gilt von der hohen trauernden Frau in der Halle der Lanzknechte zu Florenz, die Göttling passend Thusnelda genannt hat; es gilt von einer capitolinischen Büste, die Brunn auf Arminius gedeutet hat; wir haben im sichtbarsten Unterschied von den Römern die Züge des Germanenthums, etwas Naturfrisches und Gemüthsinniges zu gleicher Zeit.

In diesem Sinne haben auch neuere Bildhauer verfahren; es ist nicht ein falscher Naturalismus, der auf das Aeußerliche der einzelnen Erscheinung sieht, sondern ein gesunder Realismus, der in der geschichtlichen Wirklichkeit das Bedeutende und Große erkennt und es zum Ausgangspunkte der Darstellung macht um es so schön als möglich zu gestalten.

Maß, Material und Farbe.

Die Statue wird als eine Welt für sich auch aus der gewöhnlichen Umgebung entrückt und auf eine eigene Basis gestellt; mag dieses Piedestal nun mit Reliefs geschmückt sein, welche die Thaten und Eigenschaften des in der Gestalt ausgeprägten Wesens und Charakters historisch oder symbolisch entfalten, immer muß der Eindruck der Statue der herrschende bleiben, weil sonst die Einheit verloren geht, oder die Hauptsache selbst um des Beiwerks

willen da zu sein schiene. Die Basis des olympischen Zeus erstattete der Höhe wieder was diese durch das Sitzen des Gottes verlor; er hätte aufstehen und von der Basis wie von einer hohen Stufe hinabsteigen können; sie stand im Verhältniß zu seiner Größe. Die nicht schon durch den Tempel abgeschiedene, sondern auf dem Markt oder im Freien aufgestellte Statue verlangt eine Basis die sie über das Treiben der Welt erhebt; aber am großen Friedrichsdenkmal in Berlin überwiegen diese mehrfachen Absätze der verjüngt aufsteigenden architektonischen Massen mit ihren vielen Bildwerken die Reiterstatue des Königs selbst, oder lassen sie doch nicht zu der erwarteten und ihr gebührenden Wirksamkeit kommen, während an Schlüter's Monument des großen Kurfürsten richtigere Verhältnisse walten als an der sonst so reichen und vortrefflichen Meisterarbeit Rauch's. Da alle Kunst durch sinnliche Mittel wirkt und der Eindruck der äußern Erscheinung dem Begriff des Wesens im denkenden Geist entsprechen soll, so ist es nicht zu tadeln, sondern zu loben daß der Heldenkönig selbst die Krieger und Staatsmänner ebenso dem Maße nach sichtbar überragt, als er in der Geschichte der ruhmreich vor ihnen hervortretende und ihnen zum Theil erst die Ehre verleihende Genius ist, der seiner Zeit seinen Namen gegeben hat.

Wenn die Plastik mit Recht nur das Große und der Verewigung Werthe erfaßt und das an sich Gewichtige im wuchtvollen Material gestaltet, so ergibt sich daraus für sie um so mehr das Gesetz die Statue über das gewöhnliche Maß etwas zu erhöhen, als dieselbe sonst nicht einmal in der Lebensgröße, sondern kleiner erscheinen würde. Erhaben nennen wir das Schöne, wenn von den Elementen, die sein Wesen in der Erscheinung ausmachen, die Größe zuerst und vorwiegend zur Wirkung gelangt. Da sich alle Kunst über das Gewöhnliche erhebt, so beginnt sie mit dem räumlich Großen, ehe sie noch vermag das innerlich und geistig Bedeutende auch innerhalb des gewöhnlichen Maßes durch eigenthümliche Formen auszusprechen; sie stellt den Gott oder den irdischen Herrscher im Kolosse dar. So finden wir indeß nicht blos jene architektonisch streng ausgeführten riesigen Bildwerke der Aegypter, auch der Zeus von Olympia war so groß daß er das Tempeldach eingestoßen hätte, wenn er aufgestiegen wäre, und die Vorkämpferin Pallas auf der Akropolis von Athen überragte den Parthenon. Die weltbeherrschende, über irdische und menschliche Kraft weit hinausgehende Macht und Wesenheit dieser Götter

verlangte nach einem sinnenfälligen Ausdruck, und so klar auch ein Phidias durch Wahl und Behandlung der Formen die ideale Natur in ihrer Ewigkeit auszusprechen verstand, für die unmittelbar überwältigende Wirkung auf jedes Gemüth war es nothwendig daß der Mensch als Sinnenwesen neben der leiblichen Gegenwart jener Götter sich klein und nichtig erscheinen mußte, während er dann geistig durch sie zu ihnen erhoben ward. Unsere Phantasie wird nicht so sehr zur selbstschaffenden Thätigkeit angeregt, wenn ihr Gegenstände in gewöhnlicher Ausdehnung entgegentreten; das überraschend Mächtige aber ruft sie wach, und ebenso wenn ein bedeutender Inhalt in großartigen Formen, aber in geringem Umfang dargestellt ist; denn hier fühlen wir uns getrieben die Ausdehnung zu vergrößern und eine innere Anschauung zu erzeugen, deren Umfang dem erhabenen Inhalt gemäß wird.

Bei Göttern die mehr dem Gemüthsleben angehören und mehr im einzelnen Herzen als im Ganzen der Welt oder des Staats als solchem ihre Macht bekunden, bei Apoll und Dionysos, bei Eros und Aphrodite verschmähte die gereifte Kunst mit Recht das Uebermaß des Kolossalen und wirkte durch den Ausdruck der geistigen Wesenheit in den entsprechenden Formen und verstärkte die Größe wie bei den Statuen großer Männer in der Art daß sie in ihrer architektonischen oder sonstigen Umgebung nur nicht klein, sondern immer von großartig edler Bildung erschienen. Bei allen durch Geisteskraft wirkenden Menschen ist dies das Richtige; das Kolossale kann hier nur dann ästhetisch gerechtfertigt werden, wenn der Held in seiner Thätigkeit selbst die Vorstellung des Massenhaften hervorruft, wie ein Alexander und Cäsar, ein Friedrich der Große und Napoleon, „bei denen man an die Hunderttausende denkt die sie in den Kampf geführt, an die Millionen deren äußeres Schicksal sie entschieden, deren Heereszüge selbst für die Phantasie des betrachtenden Menschen von quantitativer Erhabenheit sind". Stahr, der in seinem Torso diese Bemerkung macht und mit Winckelmann von dem räumlich Ausgedehnten Einheit und Einfachheit fordert, bestimmt die Grenze für das Kolossale vollkommen richtig: „Das Kolossale wird ungeheuerlich sobald ein Sculpturwerk dergestalt sich an Größe einem Architekturwerk nähert daß der Beschauer keinen Standpunkt mehr findet die Formen desselben zu erfassen, weil er sie in der Nähe nicht als Ganzes anschaut und in der Ferne ihm das Einzelne zerfließt." Aber wie mochte Stahr zugleich von dem Erhabenen sagen: „es überschreite

das genau begrenzte Maß der Verhältnisse des Gebildes, jenes Maß welches für jede Sphäre des Lebens aus deren Qualität hervorgeht; es überschreite dieses Maß, und zwar ins Unendliche, während es doch dem Widerspruch seines Wesens gemäß die Form, also das begrenzte Maß festhalten muß!" Welche Phrasen! Das Erhabene soll das Maß ins Unendliche überschreiten und es doch festhalten; das ist allerdings ein Widerspruch, aber derselbe existirt nur in den Köpfen der Aesthetiker die eine bereits von Burke begonnene falsche Begriffsbestimmung zum vollsten Unverstand gesteigert haben. Das Erhabene gehört zum Schönen und der erhabene Gegenstand ist also ein solcher in welchem Begriff und Erscheinung einander decken; eine Erscheinung die ihren Begriff nicht ausspricht, ein Begriff der sich nicht verwirklicht, sind nicht erhaben, sondern mangelhaft; alles Schöne hat in seiner Formbestimmtheit eine gewisse Größe, und wenn diese so mächtig ist daß das andere neben ihr klein erscheint, wenn es vorzugsweise und unmittelbar durch sie auf uns wirkt, heißt es erhaben. Es kann allerdings unsere Phantasie beflügeln zum Gedanken des Unendlichen, indem es sie dem Gewöhnlichen mit Sturmesgewalt entreißt und in Schwung versetzt, aber es selbst ist nimmer das Maßlose, denn Maßlosigkeit ist nicht Kraft, sondern Schwäche; und nur durch die in der Fülle erscheinende Einheit, nur durch die das Massenhafte selbst besiegende, gestaltende Idee besteht das Erhabene. Je mehr aber das Bildwerk in seiner Größe sich dem Bauwerk nähert, desto architektonisch strenger muß es stilisirt sein; genrehafte Motive, eine naturalistische Behandlung stimmen nicht mit dem kolossalen Maße.

Um ein plastisches Werk herzustellen macht sich der Künstler zuvörderst das Modell aus weichem Thon, der sowol das Wegnehmen wie das Hinzufügen bequem gestattet und bildsam sein muß; im Innern muß ein Gerüst von Metallstäben den nöthigen Halt gewähren. Ueber dies Modell wird nun eine Schicht flüssigen Gipses gelegt, sodaß sich in demselben die Gestalt vertieft ausprägt; dies ist dann die Form, in welche wiederum Gips eingegossen wird, der erstarrt und nun das ursprüngliche Thonmodell treu wiedergibt. Natürlich wird die ganze Form bei größern Werken in kleinere Stücke gelegt und auch aus solchen nach dem Guß das Werk zusammengesetzt. Von dem so gewonnenen Gipsmodell überträgt man nun auf den Steinblock mittels des Zirkels eine Reihe fester Punkte, zwischen welchen der Arbeiter den Stein

behaut und dem Künstler vorbereitet. Soll ein Erzguß gemacht werden, so bildeten die Alten einen Kern von Gips und Ziegelmehl und trugen auf diesen die feinere Ausführung in Wachs auf; über dasselbe wieder zog man eine äußere Form wie einen Mantel; dann schmolz man das Wachs heraus und ließ an seine Stelle das Metall einströmen. Jetzt hämmert man feuchten Formsand an das Modell an und gewinnt so einen Mantel, der gleich der Gipsform die Gestalt vertieft enthält; man zerlegt diesen Mantel in Stücke und füllt die Form mit Thonplatten aus von der Dicke die das Erz haben soll; innerhalb dieser Thonplatten macht man den festen Kern; dann nimmt man dieselben weg, baut außerhalb des Kerns den Mantel wieder auf und läßt in den hohlen Raum zwischen beiden, wo früher der Thon war, das Erz einströmen.

Das dem Begriff der Plastik entsprechende Material ist dauernde feste Materie, Stein und Erz. Nach Michel Angelo's Ausspruch wird die Natur aus dem Stein durch Ablösen der sie bergenden Hülle herausgehauen. Das Holz hat keine gleichmäßige Structur, sondern durch das Wachsthum haben seine Fasern eine bestimmte Richtung; dazu ist es der Verwitterung leicht ausgesetzt, wenn man nicht durch Anstrich oder Metallüberzug die Nässe abhält. Die Holzschneiderei trägt wie die Holzarchitektur einen primitiven und ländlichen Charakter, und schließt sich mehr an Bauten oder Geräthen den Bedürfnissen des Tages verschönernd an, als daß sie in der Weise freier Kunst selbständige Werke schüfe, in welchem Fall das Material zur Färbung oder Vergoldung reizt. Das Alterthum bildete über einem hölzernen Kern seine berühmten und glanzvollen Kolossalstatuen aus Elfenbein und Gold, indem jenem die nackten Theile zufielen. Es war ein Nachklang orientalischer Pracht und das Bestreben den Göttern selbst die kostbarsten Stoffe zu weihen; aber die Zusammensetzung aus kleinen Stücken war schwierig, die Erhaltung erforderte viel Sorgfalt, wie beim olympischen Zeus das Anfeuchten mit Oel mehrfach erwähnt wird. Die Folgezeit, das Mittelalter wie die spätern Jahrhunderte verwandten das Elfenbein für kleine zierliche Arbeiten, für Reliefs zu Bücherdeckeln oder zu fein ausgeschnitzten Cabinetbildwerken.

Der weiche Thon erhärtet durch Trocknen und Brennen; aber indem er hierbei Feuchtigkeit abgibt, schwindet die Masse zusammen und werden die Formen stumpfer und die Verhältnisse selbst mitunter geändert, sodaß der Thon oder die gebrannte Erde (terra

cotta) für Herrichtung des Modells oder für gröbere, an der Architektur verwendete, auf die Ferne berechnete Arbeiten beschränkt bleiben. Auch seine trockene Naturfarbe reizt zum Bemalen, was für Ziergeräthe bei dem weißglänzenden Porzellan sein Recht hat. Ein farbiger Anhauch wirkt da wie ein Sonnenblick in der Landschaft. Der weiße Gips erscheint kreidig und todt gegenüber dem Marmor; man verwendet ihn zu Abgüssen, die sich leicht herstellen lassen, jedoch ein Nothbehelf bleiben, der das Original nicht erreicht, aber formstrenger und genauer als ein Kupferstich das Gemälde oder die Zeichnung ersetzt. „Der höchste Hauch des lebendigen, jünglingsfreien, ewig jungen Wesens verschwindet im besten Gipsabguß", sagte auch Goethe angesichts des Apoll's von Belvedere; das marmorne Urbild selbst nannte er grenzenlos erfreulich. Vischer sagt vom Gips mit schneidender Härte: „Alle Formen treten mit roher Wahrheit hervor, alles Flüssige, Geschmeidige verschwindet; es ist der kahle, fahle, klanglose Eindruck, den alle erdige, breiige, dann verhärtete Substanz macht." Daher stearinisirt man neuerdings den Gips, das macht die Oberfläche gleichmäßiger, und gibt ihm einen wärmern Ton.

So bleibt uns der Kern des Erdkörpers selbst, Stein und Metall. Wir erinnern uns eines Ausdrucks von Schelling, daß im Metall Klang und Licht zur festen Masse geronnen sei, ein Ausdruck der feiner naturwissenschaftlichen Richtigkeit entbehrt, aber ästhetische Wahrheit hat. Das schwarzgraue Eisen erscheint zu lichtarm und düster, die edeln Metalle sind zu stofflich werthvoll und ziehen leicht das Interesse von der Form ab. Nur der rohe Sinn legt auf die Kostbarkeit oder den Glanz des Stoffes plastischer Werke ein Gewicht; die künstlerische Form erst adelt das Material, und wo sie es gethan hat da ist es Barbarei noch mit dem Stoff prunken zu wollen. Nero ließ eine eherne Alexanderstatue des Lysippos einmal vergolden, aber noch empörte sich der Geschmack des Volks dagegen, und der Ueberzug mußte wieder herabgenommen werden. Die Griechen erfanden für das Erz der Statuen eine Mischung von Kupfer, Zinn und Wismuth, die Bronze, die einen warmen Ton, einen lebendigen Lichtschimmer, auf bräunlicher Unterlage einen matten Goldglanz hat, und durch das Alter selbst mit einem edeln Roste, der grünen Patina, mehr geschmückt als verunstaltet wird. Von den Steinen ist der Granit zwar sehr hart und dauerhaft, dafür aber auch sehr schwer zu bearbeiten, und er entbehrt bei seiner Zusammensetzung aus

Feldspath, Quarz und Glimmer der einen, gleichen und nicht auffallend hervortretenden, sondern gedämpften Farbe. Polirt spiegelt er und wird für die Formbestimmtheit wieder dem Anblick ungünstig. Der körnige Sandstein, bräunlich, gelblich, grau, grünlich erscheint in jeder Hinsicht geeigneter, nur daß sein Farbenton doch oft der Idealität weniger günstig ist und ein gröberes Korn die letzte Feinheit nicht so gestattet wie der weiße krystallinische Kalkstein, der sich als das ideale Material der Plastik von Natur darbietet. Mit Recht hat man von der Unschuld, von dem milden Lichtgeist des reinen weißen Marmors gesprochen, und darauf hingewiesen daß er nicht minder durch den goldig warmen Ton, den er mit der Zeit annimmt, wie durch die Durchsichtigkeit der kleinen Krystallkörner an seiner Oberfläche für das Durchscheinende und Weiche des Fleisches und der Haut sich besonders eignet. Die Spiegelglätte des Erzes verlangt schärfere, stärkere Markirung der tastbaren Form, und diese stimmt wieder mit der realistischen Darstellungsweise; der Marmor gestattet und veranlaßt das Ineinanderfließen der Linien und Flächen und damit die Verschmelzung des Einzelnen zum harmonischen Ganzen. Tölken bemerkt daß ein Erzabguß der Mediceischen Venus fast glatt und flau erscheine, während die Wiederholungen von Erzbildern in Gips leicht höckerig aussehen. Dabei ladet der Marmor den Künstler ein dem Werk die äußerste Vollendung zu geben, nachdem der Handwerker vorgearbeitet hat, während bei dem Erzguß das Handwerksmäßige dem Künstlerischen nachfolgt. Und noch einen andern Vorzug muß das Erz dem Marmor überlassen: „das sanfte Verhauchen der hellen und dunkeln Partien, die Abstufungen von Licht und Schatten, den sanften Zauber der Reflexe.“ (Feuerbach.) Wie Myron für die scharfe Bezeichnung der Form in seinen Ringern und Läufern das Erz, so wählte Praxiteles für seine leis ineinander schwellenden, runden weichen Bildungen des weiblichen oder jugendlich männlichen Götterleibes den Marmor, der durch die Oberfläche, wie im Leben die Haut, die Knochen, die Muskeln gleichsam durchschimmern und ahnen läßt, und seitdem ist für alle Idealschöpfungen der Marmor das Material der Plastik geblieben.

„Thon ist Leben, Gips ist Tod, Marmor und Erz sind Auferstehung!“ Diese Worte eines bildenden Künstlers hat Berthold Auerbach in einer mit unserer Auffassung übereinstimmenden Weise also commentirt: „Thon ist Leben! Diese bräunliche Farbe des

Thons, dieser flüssige Glanz der bis ins Kleinste vertheilten Feuchtigkeit gibt dem Thongebilde eine Bewegung, so zu sagen ein organisches Getriebe, das sich dem Belebten nahestellt. Jenes Wort der biblischen Schöpfungsgeschichte, wonach Gott den ersten Menschen aus Erde bildete und ihm den Odem einblies, erweckt auch eine künstlerische Anschauung, wenn wir uns das Gebilde aus Thon denken. Der Thon in seiner Festigkeit, Zähigkeit und Schwere steht dem organischen Leben am nächsten. Der Humus, die Dammerde, von der eigentlich das Pflanzenleben abhängt, würde nicht das Gleiche darstellen, sie würde zu locker erscheinen, und zusammengeballt zu dunkel und schwer. Der Thon hat das Fleischige durch die Dichtigkeit, und er hat etwas von der Befreiung des Stofflichen zu organischer Belebung durch das innere flüssig gewordene Bewegtsein. — Gips ist Tod! Der Gips hat etwas Kaltes, Trockenes, Gestandenes, ja fast Gefrorenes. Er gibt die Form wieder mit einer von nichts anderm erreichten Treue; aber es ist die bloße Form, keine Spur von jenem Rieseln der innern Bewegung; und ich meine man könnte sich ein Gebilde von Gips nicht zum Leben erwachend denken. Man sieht ihm das Bröckliche, Zerbrechliche an, er steht dem Organischen spröde gegenüber. — Marmor und Erz ist Auferstehung! Jenes flüssige Leben das im Thon wenn auch gesteigerter, doch zugleich auch vergänglicher erscheint, jener Lebensglanz der in Marmor und Erz eine Immanenz gewonnen, die sie eben vor allem zur monumentalen Fassung des Lebens eignet. Die Flüssigkeit ist leuchtender Glanz geworden, das strömende Leben, das beim Thon das Wasser in sich hat, ist in diesem Glanze des Marmors und Erzes zur Plastik fixirt. Die todte Starrheit des Gipses ist überwunwunden, und die dem Leben relativ so nahestehende flüssige Beweglichkeit des Thons ist innewohnend und fest geworden und, wenn man so sagen kann, zu einem absoluten Ausdruck gekommen. Dieser Stoff erinnert nicht mehr an das reale Leben, und doch hat er Leben in sich, er sieht sich geschmeidig, weich und biegsam an trotz der in ihm gegebenen Festigkeit. Das was im Thon als Flüssigkeit glänzt ist hier zu einem unvergänglichen, gemilderten und doch gehobenen Ausdruck des Stoffs in sich geworden. Es ist nicht das wirkliche Leben, sondern das auferstandene".

Die Farbe des Marmors, des Sandsteins, des Erzes spricht unser Auge eigenthümlich an und gibt dem Werk den Ausdruck einer Stimmung. Das milde Lichtweiß des Marmors ist an sich

der sinnlich symbolische Ausdruck idealer Reinheit; im Glanz des Erzes zeigt sich eine mehr spröde, aber innerlich gediegene Natur. Von dem Gott der Unterwelt, welchen Bryaxis geschaffen, rühmten die Alten daß ein dunkler Farbenton dem düster ernsten Charakter des Gottes entsprochen habe. Aber immer verlangen wir daß an dem naturbestimmten Material die reine Form des Lebens als solche durch die Plastik gesetzt werde. Die verschiedenen Farben des menschlichen Leibes sind innerlich bedingt durch den Lebensproceß und seinen Stoffwechsel; gerade dies aber kann die Kunst nicht wiedergeben. Es ist eine der eigenthümlichen Schönheiten der Natur daß auch in diesem beständigen Werden und Vergehen uns die Gestalt zugleich mit der Wärme und Harmonie der Farben erfreut. Die Plastik aber hebt gerade die vollendete Formschönheit aus diesem Wechsel rein heraus und stellt sie als ein Ewiges und Unvergängliches, als das dem werdenden Leben vorschwebende Urbild dar; sie kann ihr Ziel nur erreichen, wenn sie alle Kraft auf diese Form als solche wendet und in der Vollendung einer unsterblichen, unalternden Leibesschönheit ihren Triumph feiert jenseit der Gebiete wo andere Künste mit ihr wetteifern oder sie besiegen könnten. Der Mensch ist kein angestrichener Klotz oder Stein, aber die gemalte Statue wird gar leicht dazu; sie bleibt hinter der Natur zurück und lügt ein Leben das sie nicht hat, und der Widerspruch der Unbeweglichkeit und Starrheit mit diesem Heuchelscheine wirkt, wie bei den Wachsfiguren, keineswegs erhebend oder erquickend, sondern abstoßend, ein gespenstiges Grauen erregend; der Widerspruch und die Lüge sind häßlich. Und so bleiben auch die eingesetzten silbernen Augen im Erz, die eingesetzten farbigen Steine als Augen im Marmor „abscheulich, und wenn es hundertmal Griechen waren, die sie einsetzten", wie Vischer mit Recht sagt. Auch die Griechen haben das Ideal der Schönheit erst erarbeiten müssen, und hier und da sind die irdischen Schlacken auch bei ihnen hängen geblieben.

Wenn man den holzgeschnitzten Götterbildern wirkliche Kleider anzog, so mochte man auch das Gesicht bemalen; das sind die kindisch rohen Anfänge der Kunst. Die Stoffverschiedenheit von Elfenbein und Gold entsprach in einer freiern und edlern Weise dem Unterschiede des menschlichen Körpers und der Gewandung. So gab man bis in die Praxitelische Zeit hin dem Fleisch und dem Beiwerk einen verschiedenen Ton; man färbte die Reliefplatte, auf der die Bildwerke sich erhoben, damit sie deutlicher erschienen,

man umsäumte Gewänder und Waffen oder gab dem Haar einen Farbenanflug; aber wie in der vollendeten Architektur blieb die Hauptsache, der eigentliche Kern des Ganzen in einfacher Formschönheit wirksam, während an den Triglyphen und Metopen oder Ornamenten der Glanz des Goldes und der Farbe verzierend eintrat. Sobald eben die Sculptur nicht die Außenwelt copiren, sondern das Urbild oder Ideal derselben darstellen will, muß sie dasselbe in seiner Reinheit auffassen, und darf es nicht in die Regionen des Scheins und die vielfache Bedingtheit des vergänglichen Lebens versetzen.

Die Orientalen, die in ihrer Sculptur die historischen Urkunden der Ereignisse in Stein meißelten, mochten dieselben auch mit der Farbe des Lebens anstreichen; die Griechen verfuhren viel poetischer; sie hielten in ihrer Heroensage das allgemein Menschliche und immer Gültige fest und bildeten es aus und machten den Mythus zum Symbol und Spiegel der Wirklichkeit, deren Gesetz und Wahrheit in ihm ausgeprägt war, frei von den Zufälligkeiten und Unzulänglichkeiten des Tages. Die Griechen empfanden plastisch, und wenn sie nun dem allgemein Wahren einen Anflug und Schein von individuellem Leben und äußerer Realität gaben, so hatten sie zuvor der strengen Form und dem Begriffsgemäßen Genüge gethan, während für uns, die wir naturalistischer und malerischer empfinden, die von ihnen endlich errungene Farblosigkeit der Ausgangspunkt und das Gesetz bleiben muß. Dem goldenen Schmuck von Zierathen wie die lichten Farbentöne und Farbensäume kann man mit Feuerbach als eine zarte Vermittelung des Ewigbleibenden in der Statue mit dem bunten Glanze in der Erscheinung, als sanfte Uebergänge aus dem geheimnißvollen Tempel der Kunst in das helle Gebiet der Wirklichkeit gelten lassen. Sie öffneten das Kunstwerk gegen die Einbildungskraft des Beschauers, lockten auch das blödere Auge durch den Zauber des Sinnenreizes in die ernstere Betrachtung des höhern poetischen Schauens. Eine bunte Irisbrücke verbindet den Sitz der Olympier mit der Erde.

Wir haben aus dem Mittelalter Bildwerke von Deutschen und Italienern, Terracotten und Holzschnitzereien, die von Haus aus malerisch empfunden waren und auch malerisch in der Art ausgeführt sind daß eine wirkliche plastische Modellirung statt des künstlerischen Scheins von Licht und Schatten zur Grundlage der Farben dient. Sie können im Einzelnen anziehend sein, im Ganzen

waren sie vom Uebel, namentlich für die deutsche Kunst, die den Sinn für den großartigen Adel und die Schönheit der reinen Form der musikalischen Stimmung oder der charaktervollen Bestimmtheit und persönlichen Lebendigkeit nachsetzte. Indem die Plastik sich malerische Hülfen aneignete, ermangelte sie der eigenen Formdurchbildung und erreichte das ihr gesteckte hohe Ziel nicht, sondern barg ihr eigenes Werk unter einem Kreideüberzug, auf den dann die feinern Partien malerisch aufgezeichnet und colorirt wurden; und die Malerei entbehrte wieder der plastischen Vorbilder in einer einfach bedeutsamen Formensprache und ließ die formale Schönheit hinter dem Streben nach individuellem Ausdruck und Naturwahrheit zurückstehen. Die Griechen, die Italiener rangen sich los und kamen durch Unterscheidung und Reinerhaltung der einzelnen Künste und Kunstmittel zu der Vollendung, welche die Germanen dann auch erfaßten. Die Plastik stellt die Form dar, das Objective, das selbstgesetzte Maß und die Verwirklichung der innern Bildungskraft; in der Farbe spricht sich nicht sowol die eigene, selbstgenugsame Wesenheit der Dinge, als ihr Verhalten zum Licht aus, damit eine Wechselwirkung des Individualorganismus mit den allgemeinen Naturpotenzen; diese darzustellen wird die Aufgabe der Malerei. Die Farbe ist nichts Gegenständliches, in der Außenwelt für sich Vorhandenes, sondern eine Empfindung des Beschauers, ein Subjectives. Die Malerei stellt die Dinge dar als Erscheinungen, oder das Spiegelbild der Dinge im Auge und in der Seele des Menschen; die Plastik gibt die Dinge in ihrer Objectivität, das heißt in ihrer für sich seienden gegenständlichen Wirklichkeit. Die Farbe ist malerisch-subjectiv, die Form plastisch-objectiv.

Aber ist der schneeweiße Marmor, ist die gespensterhafte Farblosigkeit des Gipsabgusses das Rechte? Kaum wird das jemand bejahen. Wenn man den Gips mit Stearin tränkt, so verliert er nicht blos das Kreidige, sondern auch das Kalte, er kommt dem Elfenbein näher, er wirkt wärmer. Und so fragt man billig ob es zwischen der völligen Monotonie und der bunten Wachsfigur nicht ein berechtigtes Mittleres gibt. Ein feinsinniger Farbenkünstler, Eduard Magnus, ruft uns die Venus von Melos vor die Einbildungskraft wie sie als Gipsabguß frisch aus der Form gekommen, wie sie in Marmor, in goldiger Bronze, in gebranntem Thon eben fertig geworden; würden wir nicht wünschen daß doch erst die Stunde da sei wo das Metall minder blendend, der

Marmor weniger neuschimmernd, der Gips auf den Höhen etwas geglätteter erscheinen wird, sodaß der Eindruck des Kunstwerks uns mehr beruhigt und wohler thut? Der Neuheit und Monotonie der Oberfläche ziehen wir eine andere vor welche eine durch Alter und Gebrauch hervortretende Mannichfaltigkeit hat; das Gefühl wünscht die Patina. Bezeichnet sie uns die Veränderung welche Zeit und Gebrauch auf das Material üben, so spielt hier der Zufall günstig und ungünstig, und sie hat auch ihre Nachtheile. Bei dem Marmor, der Terracotta, vollends beim Gips werden die Höhen dunkler, die Tiefen bleiben hell; Nasenspitze, Stirn, das obere Haar werden schmuzig und trüb, während die Natur und das ursprüngliche Kunstwerk hier das hellste Licht hat. Viel glücklicher erscheinen bei der Bronze die Tiefen undurchsichtig, von Rost bekleidet, während die Höhen durchsichtigen Glanz bewahren, wenn nicht etwa grüne Flecken und Streifen störend hervortreten. Und doch nimmt man sie gern in den Kauf. Denn alle Eintönigkeit wirkt langweilig und widerstrebt der Natur, die stets voll Mannichfaltigkeit ist. Wo fände sich in ihr etwas wie das ganz gleichmäßige weiße Einerlei des Gipsabgusses? Das ist nicht die Verklärung des Lebens, sondern die isolirte Starrheit des Erstorbenen. Und da verlangt denn nun Magnus mit glücklichem Ausdruck eine Patina die das Kunstwerk nicht verwirrt und schädigt, sondern die mit Bewußtsein herbeigeführt ihm nur wohlthätig sei; das erwünschte Etwas soll dem Kunstwerk mit einsichtigem Verständniß, mit weiser Ueberlegung hinzugefügt werden. Der erste Schritt dazu ist in der Kunstindustrie und Kunst geschehen. „Wenn man Silber oder galvanoplastisch mit Silber überzogenes Kupfer den Dämpfen von Schwefelwasserstoff aussetzt, so bedeckt sich das Silber mit einer schwarzgrauen Haut. Durch geschicktes Putzen eines so behandelten Reliefs, einer Medaille, auch sogar vollrunder Sculpturen werden die Höhen, wo der dunkle Ueberzug zuerst entfernt wird, heller und leuchtend, während alle Tiefen undurchsichtig und dunkel bleiben. Man erhält in dieser Weise einen überraschend brillanten Effect. Aehnlich versteht man es in neuerer Zeit, besonders in Frankreich, die Bronzen durch die Zusammensetzung des Gusses selbst sowie nachher durch die Behandlung mit Beizen und Säuren mannichfaltig zu färben und durch eingeriebenes Grafit zu beleben; Haar, Gewand und Nebendinge von etwas verschiedenem Ton als der des Fleisches, die Höhen durch Putzen überall heller, von glätterer Oberfläche. Man hat es in der

Gewalt das Kunstwerk vom hellsten Goldton bis zum tiefsten Braun, ja nach der Naturfarbe des Gegenstandes herzustellen." Hier bleibt die Form durchaus das Herrschende, aber die Monotonie wird aufgehoben und gerade dadurch der Eindruck der Formen erhöht. Ein Silberanflug an der Stelle des Weißen im Auge, eine andere Farbe des Gewandes, Schmuck von Gold, Silber, Perlen und farbigen Steinen können recht gut mit Zweck und Maß angewandt werden; ein braunbronzener Nubier mit dem weißen Marmortuch über dem Haupte, warum sollte er als Othello verwerflich sein? Launitz wußte bei seinen Rasseköpfen die Farbe charakteristisch wiederzugeben, indem er den Gipsabguß vergoldete und nun die Farbe auftrug. Sollte man diesen Fingerzeig nicht auch bei Marmorwerken benutzen? Allerdings wird die Sache bei dem hellen weißen Gestein viel schwieriger. Aber die Griechen ließen sich nicht abschrecken. Wie wir ein Gedicht bei dem Vortrag der Declamation oder des Gesangs durch ausdrucksvolle Accente beleben, so verfuhren sie auch mit ihren Marmorwerken. Von der Hand eines Italieners sah ich den Kopf einer Bakchantin; das Gesicht hatte einen leisen Anflug von Röthe, die Haare von Blond, der Epheukranz von Grün; das wirkte kaum als Farbe, die Formen traten nur sogleich deutlicher hervor, und auf dem Ganzen lag ein Schimmer verklärten Lebens. Ein schwerer Anstrich mit Deckfarben ist freilich roh und barbarisch. Wird aber bei Gewand und Fleisch ein Farbenton angeschlagen, so verlangen alsbald auch Mund und Auge, die lebenathmenden, lebenstrahlenden, so verlangt das Haar den Accent den die Natur diesen Partien gegeben hat, die ja auch den Blick des Beschauers zumeist auf sich ziehen. Und da bietet das Auge die gefährliche Klippe. Je vollendeter die Form, desto eher thut die Farbe des Guten zu viel. Wir wollen ja auch keine Musik zu den Versen der Goethe'schen Iphigenie; wir lesen die Pindar'schen, die Sophokleischen Chöre; der Grieche sah sie von tanzend bewegten Menschen mit Gesang dargestellt; die Musik hob den Rhythmus hervor, die ausdrucksvolle Geberde steigerte die Accente des Vortrags. Und ein Meister wie Praxiteles zog unter seinen Schöpfungen diejenigen vor die noch durch die Hand des Malers Nikias gegangen. Ein heller warmer Ton, wie ihn der Marmor im Süden allmählich annimmt, wurde ihm gewiß durch jene circumlitio gegeben, die als ein technischer Ausdruck der Alten wohl ähnliche Ausdehnung haben konnte wie die von Magnus vorgeschlagene künstliche Pati-

nirung; das Frostige des Weißen wollte man nicht, man verlangte gegenüber dem bestimmten Eindruck, den es macht, nach einem indifferenteren, der nicht das Material, sondern mittels desselben die Gestalt zur Anschauung bringt. Und über diesem mannichfach abgetonten Marmor ein leiser verklärender Schimmer des warmen Lebens wie würde er uns das Sculpturwerk vertraulich nahe bringen ähnlich wie den Griechen!

Nacktheit und Gewandung.

Der wahre Künstler bewährt sich in der Wahl des Stoffes; er erkiest für seine Kunst den ihr gemäßen Gegenstand, der sich durch sie und ihre Mittel völlig und am besten darstellen läßt. Der Takt des Genius zeigt sich in diesem sichern Treffen des Rechten, wenn ein Mozart das Empfindungsleben der Seele musikalisch im Don Juan oder Figaro ausspricht, aber den Faust und Hamlet den Dichtern überläßt, da die Gedankenkämpfe dieser Geister zu ihrem Ausdrucke das Wort verlangen. Der griechische Gott hatte eine Naturgrundlage, Zeus den Aether, Poseidon das Meer, Apollo die Sonne, und war zugleich sittliche Macht und freies Selbstbewußtsein; beides durchdrang einander, und die Künstler schufen dem persönlichen Geiste einen organischen Leib, in dessen realen Formen das ideale Innere völlig aufging, sodaß nichts blos angedeutet und der Ahnung überlassen blieb, sondern alles offenbar und klar ward. Es bestand kein Bruch zwischen Geist und Natur, sondern eine ursprüngliche Harmonie. In der christlichen Religion dagegen ward der Mensch aus einem Versunkensein in die Aeußerlichkeit und die Lust der Welt zur Einkehr in sich selbst und in den unsichtbaren Gott berufen; aus der Knechtschaft der Sünde und den Banden der Sinnlichkeit soll er sich in die Freiheit des Geistes erheben. Da bedurfte es einer Kunst welcher die Materie nur als Erscheinung gilt, welche den Ausdruck des Gemüths und die weltüberwindende That statt der Leibesschönheit und in sich befriedigenden Ruhe erfaßt und aus dem Gegensatze die Versöhnung werden läßt, und Fiesole, Michel Angelo, Rafael und Dürer malten.

Wenn nun die Sculptur nicht sowol den in sich gesammelten und im Seelenblick des Auges concentrirten als den in den ganzen Leib ergossenen Geist darstellt, so liebt sie es auch den ganzen Leib zu zeigen, für dessen Herrlichkeit im organischen Gefüge aller

Glieder ihr das Auge aufgegangen ist; sie liebt das Nackte, weil eben der Mensch, das Meisterwerk der Schöpfung, schöner ist als todter Stoff, der ihn umhüllt, und weil sie die Schönheit des Universums in Einem Bilde zeigen will. Die Nacktheit der Kunst ist aber Paradiesesunschuld; wo sie das Sinnliche als solches hervorhöbe um der Lüsternheit der Begierde zu schmeicheln oder sie gar zu reizen, da hätte sie den Geist verloren oder geopfert, da hörte sie auf freie Kunst zu sein und würde eine Dienerin der Ueppigkeit, da gäbe sie statt des Einklangs des Realen und Idealen vielmehr die von der sittlichen Weihe entblößte Natur, deren Frivolität statt der Schönheit die Häßlichkeit erzeugt. Wo aber die sinnliche Erscheinung von der Idee durchleuchtet und verklärt ist, wo sie nichts anderes sein will als deren sichtbare Darstellung, da wirkt sie mit ihrer Anmuth beseligend auf das Gemüth, während der Geist sich seiner eigenen Würde und gestaltenden Kraft bewußt wird. Gerade das sinnliche Leben als solches in seinem Werden, in seiner rasch pulsirenden Wärme kann die bildende Kunst gar nicht wiedergeben; in dem Augenblick den sie festhält ist es zum kalten Tod erstarrt und grinst uns lügnerisch an; das an sich Ewige der geistigen Wesenheit in einem gleichfalls unsterblichen, dem Wandel entzogenen Leibe zu offenbaren ist die Aufgabe der Plastik. Sie stellt den Leib als einen Tempel des heiligen Geistes dar. Mit der kühlen Weihe die ihr eignet, hat die Flamme der Begierde nichts gemein. Gerade weil sie durch die Form allein wirkt, weil sie den reinen Begriff der Gestalt wiedergibt, weil sie nicht bloße Naturnachahmung ist und dem Reize der Farbe entsagt, kann sie keusch und lauter die unverschleierte Schönheit des Leibes zeigen.

Und jene himmlischen Gestalten,
Sie fragen nicht nach Mann und Weib,
Und keine Kleider, keine Falten
Umgeben den verklärten Leib.

Das ist das Recht der Plastik das man ihr nicht verkümmern darf. Eine andere Frage ist wie weit sie selber davon Gebrauch machen will. Blicken wir auf die erhaltenen Werke des Alterthums, so finden wir verhältnißmäßig wenig nackte Figuren. Nie ist es einem Griechen eingefallen den Staatsmann, den Redner, den Dichter, den Denker unbekleidet in einer Statue aufzustellen, und der Bildhauer der es heute thun wollte, der uns Washington

oder Napoleon, Shakespeare oder Schiller nackt wiedergeben wollte, würde eben mit dem Geist und der Sitte dieser Männer in Widerspruch treten statt ihn verherrlichend zur Erscheinung zu bringen. Es war nicht ihre Art sich vor dem Volk zu entkleiden, ihre Schenkel und Bauchmuskeln sollen hier nicht in Betracht kommen; der Ernst, die Arbeit des innern Lebens hat sie bedeutend gemacht. Sie lebten unter einem Himmel der den Menschen nöthigt sich gegen die Unbill der Witterung zu schützen und zu umhüllen; sie lebten unter einer Sitte welche diejenigen Theile des Körpers die den blos sinnlichen Functionen dienen, schamhaft bedeckt und dem Blick entzieht, und nur diejenigen frei läßt die einen geistigen Ausdruck haben oder für die Zwecke des Geistes thätig sind.

In der Ringschule, bei den Kampfspielen warf der Grieche das Gewand ab, das ihn gehemmt hätte, und hier entfaltete sich in der Thätigkeit selbst das Ineinanderspielen der bewegten Muskeln in seiner Pracht und Kraft. Den Sieger, den ein Denkmal verherrlichen sollte, wollte man nun auch in der ganzen Leiblichkeit sehen, die den Sieg gewinnen konnte, oder in seiner siegreichen Thätigkeit selbst; seine Ehrenstatue war nackt, und dies war der Sache, war der Sitte gemäß. Die Künstler die den Laokoon von Schlangen umschnürt in Marmor auszuhauen gedachten und sich gerade die Darstellung der Muskeln in diesem Kampf zur Aufgabe machten, hätten ihren Zweck nicht erreichen können, wenn sie dem Opferpriester sein Gewand gelassen hätten. Hermes der Götterbote trägt die geflügelten Sandalen, aber sein Lauf ist durch kein Kleid erschwert, und wenn er als der Gott der Palästra aufgestellt wird, so soll sein eigener schlanker behender Körper das Vorbild für die Jünglinge sein, die dort ihre Kraft üben, und wir sehen den unverhüllten Bau seiner Glieder, er hat das Gewand nur über einen Arm geschlagen. Die Kampfthätigkeit der äginetischen Statuen oder der Kentauren und Lapithen am Parthenon nimmt den ganzen Leib in Anspruch; darum verhüllte ihn kein Rock und keine Beinschiene. In der Aphrodite soll die weibliche Schönheit in ihrer Göttlichkeit erscheinen; darum mußte sie ihr Gewand endlich ganz ablegen, aber Praxiteles nahm hierfür das Motiv des Bades, und Kleomenes bildete die dem Meer entsteigende neugeborene (mediceische) Venus mit der Bewegung keuscher Grazie. Die Göttin der Weisheit oder der Ehe zu entkleiden ist nie einem Griechen in den Sinn gekommen. Dagegen

wird wiederum die Unschuld des Kindes in ihrer Unbefangenheit durch die Nacktheit selber ausgedrückt, und die frischaufblühende Jugendschönheit eines Apoll, Bakchos, Achilleus kann sich ihrer erfreuen, während der Zeus des Phidias die gewaltige Brust, den unnahbaren Arm zeigt, aber um den Leib und Schos das goldstrahlende Gewand geschlungen hat.

Die Bekleidung wird dem wahren Künstler nicht zum Nachtheil oder zur Hemmung, er weiß vielmehr aus ihr Vortheil zu ziehen. Sie verbindet ein Anorganisches mit dem Organischen, einen Stoff, der dem Gesetz der Schwere folgt, mit der geistigen Kraft die ihren Leib frei aufrichtet und bewegt, und läßt durch jene Folie die beseelte Gestalt im Unterschiede vom Unbeseelten um so bestimmter hervortreten. Es ist ein architektonischer Rhythmus der Linien der uns in den Falten der Gewänder ergötzt; aber wie er auch nach eigenem Gesetz sich entwickelt, das Motiv dazu hat er von der organischen Gestalt und ihrer Bewegung erhalten, und er bleibt ihr dienstbar um sie auf die eine oder die andere Weise hervorzuheben. Denn die Haltung des Körpers bedingt das Gewand, und in der Art wie er es trägt zeigt sich der Charakter des Tragenden bald in seiner schlichten Einfachheit, bald in seiner stolzen Würde, bald in seinem Sinn für zierliche Anmuth.

Aeußerlich hat der Künstler bei der Draperie für Einheit in der Mannichfaltigkeit zu sorgen, damit in dem Ungezwungenen und wie Zufälligen die Ordnung erscheine und diese selbst gleich einem Spiel der Natur sich entfalte. Er hat ein großes Ganzes ins Auge zu fassen und in einige klar gesonderte Hauptmassen zu gliedern, und diese durch die Nebenfalten nicht zu brechen, sondern zu verstärken und zu beleben. Von innen her aber soll es die Gestalt sein die als die Trägerin des Gewandes dasteht, deren Grundformen also für dasselbe bestimmend sind. Der auf der Schulter befestigte Mantel fällt durch sich selbst herab, soll aber die Gestalt nicht verbergen, sondern durchscheinen lassen. Der Arm z. B. unterbricht den Faltenzug, zieht den Mantel an die Hüfte heran, ein vorgesetzter Fuß stellt sich ihm entgegen, und nun werden über diesen hervorragenden Körpertheilen große freie Flächen oder Wölbungen sichtbar, um welche die Außenlinien in tiefen Seitenfalten wie Schattenfurchen sich hinziehen und dadurch die Körperform eher verstärken als verhüllen. Die Stellung ist nicht verdeckt, sie ist durch die Gewandung vielmehr klar aus-

gesprochen, und der Sinn des Beschauers wird auf die geistige Bedeutung, auf den Gedanken hingewiesen der sie hervorgerufen, und in einem Reichthum von Wellenlinien werden die vielfach großen Züge wie von immer neu anschwellenden Wogen getragen und belebt. Eine Bewegung die der Körper macht theilt sich dem Gewande mit und wirkt in ihm nach; es flattert um die Tänzerin, es fliegt zurück hinter dem dahinspringenden Reiter, ja es bewahrt noch einen ihm gegebenen Anstoß, wenn auch der Körper bereits eine andere Stellung einnimmt, sodaß auf diese Weise die seiner Lage vorhergehende Thätigkeit durch die Falten des Kleides bezeichnet werden kann. Zugleich pflanzt sich der an einem Punkte gegebene Anstoß weithin fort wie Ringe im Wasser, und so konnte Goethe ebenso dichterisch als treffend von einem „tausendfachen Echo der Gestalt" reden.

Man hat mit Vorliebe auch die Art und Weise nachgebildet wie ein nasses Gewand sich eng dem Körper anschmiegt, und wenn sie nicht zur Regel und zum durchgehenden Princip werden konnte, wie bei der kolossalen Flora zu Neapel geschehen ist, so hat man doch stets einen Anklang an diese Weise bewahrt, und mit Recht, denn die Gestalt soll durchscheinen und das Organische bedingend auf das Unorganische einwirken. Freilich ein verschleiertes Gesicht zu meißeln, wo man hinter der herabsinkenden Hülle die Züge zu sehen glaubt, ist mehr Kunststück als Kunstwerk. Dagegen darf der Bildhauer von dem Spiel des Lichts Vortheil ziehen, wenn nicht blos die Schattenfurchen die Rundung noch verstärken, sondern durch den Schatten, den der Körper auf die faltenreiche Draperie wirft, diesem ein dunkler Grund bereitet wird, auf dem er hell sich abhebt, oder wenn er von den Reflexen der Falten noch beleuchtet wird. Emeric David hat hierauf zuerst hingewiesen und zwar bei Betrachtung des Apoll's von Belvedere, der durch den festen Schlagschatten, den er auf seine Chlamys wirft, sie sich selbst zum contrastirenden Hindergrund macht, während er von ihr mild verklärende Lichtreflexe empfängt.

Durch das Gewand um die Schenkel erhält der Zeus des Phidias die massige sichere Basis für die wuchtvolle Brust und das ehrfurchtgebietende Haupt. Aus dem Gewand, das von den Hüften abwärts sie umfließt, wächst die Melische Venus wie eine Blume aus dem Kelch empor; ein Theil der Falten sinkt senkrecht herab, ein anderer gewinnt eine schräge Richtung, indem er von dem etwas erhobenen linken Oberschenkel nach dem rechten Bein

hinzieht; der Unterkörper ist nicht verhüllt wie von einem Vorhang, sondern seine Gliederung bleibt sichtbar, sie schimmert durch und wird von den Wölbungen und Einsenkungen des Gewandes mehr verstärkt als verborgen. Das Architektonische und Organische verschmelzen zu einem harmonischen Ganzen. Gewandstatuen wie der Sophokles in Rom und der Aeschines in Neapel gewähren bei der Vergleichung, für die man stets das Original des einen mit dem Gipsabguß des andern begleitet hat, einen hohen Genuß. Im Unterschied vom vaticanischen Demosthenes, dessen Gewand in einfach strengem Faltenzug die Charakterfestigkeit und innere Würde des Staatsmanns abspiegelt, dessen scharf angezogene Unterlippe den Naturfehler des Stotterns (wie auch bei Michel Angelo's Moses) noch andeutet, den er mit unbeugsamer Willenskraft überwand, im Unterschied von Demosthenes zeigt Aeschines ein glattes, freies Gesicht, das keine Spur von verzehrender Geistesarbeit trägt, sondern die Lust des sinnlichen Behagens und das Glück, die Gunst einer leichten Naturbegabung athmet. Die Gestalt ist von einnehmender Gefälligkeit und zeigt unter dem eleganten Faltenwurf, der sie vom Haupt bis zu den Füßen umfließt, eine Neigung zum Fettwerden. Nach alter Rednersitte ist die rechte Hand in das Obergewand eingewickelt, und dieses erscheint in zierlichen, glatt angezogenen Falten so reich daß diese für sich unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen, wir mehr auf das Kleid als auf den Mann achten, mehr die Erscheinung des äußerlich Gewinnenden als durch Geistesgröße Anziehenden haben. Gerade wegen dieser zierlichen Ordnung in der Fülle der Faltenmasse hielt man diese früher Aristides genannte Statue für ein Muster der Gewandbehandlung, bis jener Sophokles entdeckt wurde, der nun im Lateran uns durch die erhabene Anmuth seiner Erscheinung ein Bild von der Herrlichkeit des Perikleischen Athens gibt. Das ist der Sophokles welcher als schönster Jüngling den Siegesreigen von Salamis angeführt, dann aber der weisheitsvolle Dichter geworden ist, der die ehrfurchtgebietende Stimme des tragischen Schicksals mit einem Zauber des Wohllauts ausgestattet daß er noch heute jedes Herz gewinnt. Wie sein Geist ist seine ganze Gestalt klar entfaltet und in sich selbst sicher beruhend, unverrückbar in ihrem Maß, ihrer Harmonie. Die Stirnbinde zeigt den siegreichen Dichter, das Gesicht ist so heiter wie bei Aeschines, aber zugleich tiefgeistig, seherisch; von seinen Lippen scheint einer der sinnvoll ergreifenden Chorgesänge zu tönen, während sein

Auge die Bewegung des Chors leitet die ihn plastisch veranschaulichen. In vollendeter Mannesschöne steht er selbst vor uns wie seine Werke. Der rechte Arm ruht im Gewand, das unter demselben eingebogen und unter der rechten Hand weg mit seinem Ende über die linke Schulter geworfen ist, wie wir es heute noch oft im Süden bei Männern aus dem Volke sehen, deren stolze, ungezwungene Haltung uns überrascht. Der linke Arm, ebenfalls vom Gewand umflossen, ist in die Seite gestemmt, und wie dadurch der Ausdruck des auf sich selbst Gestelltseins noch gesteigert wird, so hilft es mit dazu daß die Gewandmassen so stramm angezogen sind und die Gestalt nicht verhüllen, sondern hervorheben und von ihren glatt hervorragenden Stellen wie eine vielstimmige musikalische Begleitung der melodischen Körperformen in die Senkungen sich mit schattenreichen Faltenlinien verbreiten. Hier ist das Gewand, das bei Aeschines etwas anspruchsvoll sich geltend machte, gerade in seiner Anspruchslosigkeit zu bewundern, indem es dem Gliederbau folgt und die Motive seiner eigenen, selbständig fortwirkenden Entfaltung von ihm empfängt und im Anschluß an die Wohlgestalt des Innern selbst zu einem wohlgeordneten Ganzen wird. Dort macht das Kleid den Mann, hier spricht sich auch im Gewand der Adel des Tragenden harmonisch aus.

Der Belvederische Apoll tritt dem Beschauer aus der Gewandung frei entgegen; die Chlamys ist von großer Wichtigkeit für den Gesammteindruck und selbst meisterhaft behandelt. Feuerbach sagt sehr gut: „Wie treffend ist in diesem Aufstreben der Gestalt und diesem niedersinkenden Faltenschlage der Gegensatz eines Gebildes das in lebendiger Kraft sich selbst hebt und trägt, und eines Körpers ausgedrückt welcher dem blinden Gesetz der Schwere gehorcht! Schon daß durch die sanft gewölbte Masse dieser Draperie die große Lücke zwischen dem erhobenen Arm und dem Körper des Gottes gefüllt, und die Schärfe des Winkels, die durch diese Haltung sich gebildet hat, gemildert und ausgeglichen wird, ist beachtenswerth. Der äußere Umriß des ganzen Kunstwerks hat dadurch bei der reichsten Mannichfaltigkeit mehr Einheit erhalten; er ist mehr in sich zusammengefaßt und abgerundet. Zugleich findet zwischen der Chlamys und dem Baumtronk eine entfernte Wechselwirkung statt, welche dann auch wieder diesem zugute kommt. Wie die Chlamys der linken Seite und obern Hälfte der Statue mehr Füllung gibt, so sättigt der Baumtronk auf den

entgegengesetzten Punkten das Auge mit entsprechender Masse. — Und nun die Art selbst, in welcher die Drapirung des Vaticanischen Apoll's behandelt ist! Die einzige große Partie von der Agraffe bis zum niederhangenden Ende der Chlamys hat an Schönheit und Größe, an Wechsel in Ruhe und Bewegung kaum ihres gleichen. Wie ein geschmeidig gediegener Schlangenkörper wälzt sie sich erst langsam über Brust und Schulter, verschwindet hier dem Auge, bis sie feierlich niedersinkend unter dem Arm wieder zum Vorschein kommt, dann eine Weile in der Schwebe getragen sich von neuem in schöner Wölbung emporhebt, über den Arm sich schlägt und nun in gerader Linie rasch in die Tiefe stürzt. Auf dem Arme begegnet ihr in entgegengesetzter Richtung und mit entgegengesetztem Charakter die zweite Hauptlinie der Draperie. Wie ein Blitzstrahl möchte man sagen fährt sie in flackernden Zickzack nieder und verliert sich dann nur allmählich in sanftern Schwingungen. Dem Zug der Falten über Brust und Schultern entspricht die Partie welche den Arm überschlägt; aber wie jene sich zur horizontalen Lage neigen, so neigt sich diese zur senkrechten. Mit dem frei niederhängenden Ende der Chlamys harmoniren die Falten, welche sich von der Schulter unter die Achselgrube ziehen, aber diese sanft ausbeugend, jenes Ende geradlinig und senkrecht. In den mittlern Partien der Chlamys, jenen Ausladungen, welche durch die doppelte Bewegung des Niedersinkens des gewichtigen Stoffs und des Hinaufziehens desselben über den Arm entstanden, haben sich jene großen Schwingungen unter dem Arm wiederholt, aber nun fast zu Winkeln gebrochen, scharf, gedrungen und mit sparsamer ausgetheilten Linien. Unten verlieren sie sich ganz, indem hier der Stoff ruhig seine natürliche Lage und Breite wiederherzustellen sucht. Aber wie eine hohe Welle, wenn sie niedersinkt, noch über die Fläche des Meeres nachwirkt und in immer sanftern und weitern Kreislinien sich nur allmählich verliert, so zittert hier die Bewegung der Hauptpartien bis zum äußersten sanftgekräuselten Saume fort. Von zarten Mitteltinten beleuchtet mildert diese Fläche zugleich die herbere Kraft der Lichter und Schatten, welche sich in den Hauptmassen sammelten, und täuscht mit der Wirkung eines reichen und mild schimmernden Purpurstoffs. — Was nur immer der Kunstverständige von der Darstellung eines Gewandes zu fordern berechtigt ist, die ungezwungene Leichtigkeit der Natur ohne die Verwirrung derselben, Mannichfaltigkeit und Einheit, leicht übersehbare Massen

und Unterordnung der Nebenpartien, alles dieses findet sich am vaticanischen Apollo im höchsten und schönsten Sinn erfüllt."

Für die künstlerische Behandlung des Gewandes kam allerdings den Griechen ihre Tracht selbst so günstig entgegen daß wir sie auch hierin als das vorherbestimmte Volk der Plastik erkennen; denn wie die Culturverhältnisse und Zeitumstände für das Auftreten und den Bildungsgang des einzelnen Genius nothwendig mit dessen Begabung und Mission in verwandtschaftlicher Beziehung stehen müssen, sodaß man aus seinem rechtzeitigen Erscheinen den Beweis der Geschichte für das Walten einer Vorsehung, eines selbstbewußten und der Welt zugleich einwohnenden Gottesgeistes führen kann, so bedarf auch jede Kunst für eine originale Blüte den Boden des Lebens und eine Wirklichkeit die ihr entgegenkommt und sich wie von selbst der idealisirenden Darstellung bietet. Wir können im Tragen unserer Gewänder weniger unsern Sinn zeigen; sie sind vom Schneider gemacht, sitzen gut oder schlecht nach Maßgabe der Verfertigung, und bilden eine Art von Futteralen, deren wir oft mehrere übereinander anziehen. Und was für ein Bild gäbe das Hineinsteigen in die Hosen oder das angestrengte Heraufziehen der Stiefel im Unterschiede vom Anlegen der Beinschiene oder dem Sandalenbinden, das dem griechischen Künstler Motiv für eine Statue sein konnte! Die Kleider sind aber auch für sich fertig gemacht und das Tuch kann nicht im Faltenwurf seiner Natur folgen, sondern wird durch die Nähte und Knöpfe von Seiten des Schneiders bestimmt, ist für sich meist eng und dürftig, ohne sich doch wieder den Gliedern des Körpers elastisch anzuschmiegen.

Dagegen konnte der griechische Künstler den hemdartigen Leibrock (bald kurz, ohne Aermel und von Wolle, bald lang und weit, mit Aermeln und von Leinwand, χιτών) weglassen, wie es vielfach die nicht verweichlichten Männer zumal in der warmen Jahreszeit thaten, und dann war das ganze Gewand ein großes einfaches viereckiges Tuch, der Mantel ein Ueberwurf, in dessen Umlegen und Tragen man den Freigebildeten vom Unbeholfenen unterscheiden konnte. Man hielt ihn zunächst mit dem linken Arm fest, warf ihn über dessen Schulter, über den Rücken und zog ihn dann bald über, bald unter dem rechten Arm nach dem linken herum. Statt dessen trugen Jünglinge und Reiter auch einen Rundkragen (χλαμύς, der sich von Thessalien aus verbreitete), der auf der rechten Seite der Brust durch Knopf oder Spange

befestigt ward und in zwei flügelartigen Zipfeln längs der Schenkel herabfiel. Der ionische Frauenrock war faltenreich, weit und lang, sodaß er aufgegürtet werden mußte; der dorische war kurz, ein Stück Wollentuch ohne Aermel, auf den Schultern durch Spangen festgehalten, an der linken Seite nur theilweise zusammengenäht und um die Schenkel offengelassen. Der Frauenmantel war dem der Männer ähnlich; häufig genügte der Rock allein, namentlich zu Hause. Da war es möglich daß durch straffes Anziehen der Gewänder die Körperformen unter der faltenlosen Fläche hervortraten, und wiederum dann im Faltenwurf das Tuch seinem eigenen architektonischen Gesetze gemäß sich gestaltete. So ward die ideale, d. h. der Idee der plastischen Kunst gemäße Tracht für sie gewonnen und von den Künstlern bis auf den heutigen Tag gern für ideale Statuen angewandt. Der Künstler wenigstens welcher irgendeine allgemein geistige Macht ihrem Begriffe gemäß individualisirt und gestaltet, wird sowie er sie bekleidet sich jener Tracht nicht sowol als der griechischen denn als der einfachen und sachgemäßen bedienen.

Anders stellt sich die Frage wenn historischen Personen eine Porträtstatue geweiht werden soll. Hier kommt zuerst der idealistische und der realistische Ausgangspunkt in Betracht: sollen sie ihrer reinen Bedeutung oder ihrer wirklichen Erscheinung nach dargestellt werden? Im ersten Fall steht die freie Wahl der Bekleidung nach ästhetischen Zwecken offen, wie sie z. B. Bettina von Arnim für ihr Goethedenkmal verwendet hat; im zweiten fordern wir den Anschluß an die Tracht der Zeit, und wollen wir und soll die Nachwelt den Mann erblicken wie er der Mitwelt erschien. Denn auch für die Art des geistigen Wirkens ist die äußere Erscheinungsform der Persönlichkeit nicht gleichgültig, und ein Dichter im Frack ist ein anderer als der im Kaftan. Da gilt es denn für die frühere Zeit der Nationaltracht das möglichst Plastische abzugewinnen, das in ihr Charakteristische so zu behandeln wie es den Gesetzen der Gewandung am gemäßesten scheint. So verfuhren schon die Griechen, und der Künstlermantel eines Rafael oder Dürer ist von Schwanthaler sinnvoll und schön behandelt worden ähnlich wie manches Mittelalterliche. Mit romantischem Geist hat er die echtritterliche Tracht plastisch behandelt und für die Charakteristik der Persönlichkeiten verwerthet. Die anschließenden Beinkleider, das anschließende Panzerhemd, das knappe Wams jener Zeit können leicht so wiedergegeben werden

daß durch gewölbte Flächen und eingefurchte Falten das Muskelspiel des Körpers nicht verborgen, sondern in seinen großen Zügen noch verstärkt wird. Der Ueberwurf des Mantels zeigt dann in größerer Freiheit daneben das Architektonische und der eigenen Schwere Dahingegebene, in welchem die allgemeine Grundbestimmung der Gestalt ebenso wiedertönen kann als er ihr zugleich zum umgrenzenden, ihre Totalität hervorhebenden Rahmen dient. Selbst den Panzer kann der Bildhauer so behandeln daß in ihm der kriegerische Geist als der seinen Leib selbst fest machende und sich in Erz rüstende gefühlt wird.

Treten wir aus den Tagen der Nationaltracht in die Jahrhunderte der durch die civilisirte Welt verbreiteten wechselnden Moden, so wäre der Bildhauer freilich übel daran, wenn er sich an die zufälligen Geschmacklosigkeiten einzelner Jahre halten müßte. Allein gerade hier ist seine Aufgabe wieder die Läuterung und Reinigung der Erscheinungswelt. Für die Generationen, für ganze oder halbe Jahrhunderte liegt innerhalb der einzelnen kleinen Veränderungen etwas Bleibendes, dessen Bild eben in dem beständigen Wechsel gesucht wird, weil es dem freilich sein selbst hierin nicht bewußten Geist der Zeit gemäß ist, und in den bunten Modefarben bricht sich das einfache Licht der Sitte. Dies hat der Künstler herauszufinden, der seinen Helden nicht abbilden soll wie er an einem gewissen Tag gerade angezogen war, sondern wie er die eigene Individualität in der äußern Weise seines Jahrhunderts verwirklichte. Das Friedrichsdenkmal von Rauch und Rietschel's Lessing sowie mehrere Kriegerstatuen des Erstgenannten und Thorwaldsen's Byron haben hier glücklich den rechten Weg eingeschlagen. Dabei auf den Mantel verzichten wollen, den wir ja tragen, weil in seinen conventionellen Falten sich doch die Langeweile der Unproductivität gering begabter Bildhauer nicht verhüllt, hieße in der Poesie den Vers verbannen, weil schlechte Reimer vergeblich in ihm das Wesen der Poesie gesucht. Ein Streit wie Schiller und Goethe zu bilden seien ist nur durch die doppelte That zu schlichten, wie es glücklicherweise auch geschehen ist. Sie waren auf das Ideale gerichtete Naturen, sie traten die Erbschaft des Griechenthums für die christlich germanische Welt völlig an, ihr Geist bewegte sich in antiken Formen, und das ideale Gewand des Alterthums darf darum auch ihr Leib tragen. Andererseits waren sie Deutsche und Söhne des achtzehnten Jahrhunderts, in volksthümlicher Größe die Bannerträger der gegenwärtigen Bildung,

und somit ist die Forderung berechtigt die in ihrer Erscheinung den Ausdruck unserer Sitte und unsers Lebens nicht entbehren will. Nur daß der Künstler es verstehe diesen in seinem wesenhaften Charakter zu ergründen, und nach dem Begriff der Plastik, nach dem Gesetz der Schönheit darzustellen. Denn sonst würde man an den Ausspruch erinnert den Goethe that, als er einmal eine seiner Büsten sah, angethan mit einer Weste in die er die Hand gesteckt hatte: „So würde ich mich schämen vor meinem Herzog dazustehen, geschweige vor Welt und Nachwelt.“ Vor der Statue muß uns das Gefühl der Gegenwart und der Ewigkeit des Abgebildeten ergreifen.

Schließlich können wir hier noch der Attribute Erwähnung thun. Sie mochten ursprünglich ein Beiwerk sein welches auf eine symbolische Weise die Gestalt kenntlich machte, deren objectives, allgemein gültiges Ideal noch nicht gefunden, die noch nicht durch ihre eigenen Formen deutlich genug bezeichnet war. So waren Adler, Pfau, Eule gleich einer Inschrift neben Zeus, Juno, Minerva. Auch die vollendete Kunst hat Attribute beibehalten, sie dann aber organisch mit der Composition des Ganzen und mit der Gestalt in der Art verknüpft daß sie durch die Situation derselben bedingt erscheinen. Apollon der siegreiche Kämpfer hat den Bogen, der Musenführer die Leier nicht sowol als äußerliches Beiwerk, denn als das Mittel seiner Thätigkeit, seiner Wesensoffenbarung. Der Mensch webt ja nicht blos Stoffe der Natur zu einem Gewand, er bereitet sich auch Werkzeuge zur Vollführung seines Willens, und je zweckmäßiger sie gebaut sind, desto mehr zeigt sich der Wille und sein Vollbringen in ihnen. Zeus führt den Stab der Macht, Pallas Athene die Lanze, Poseidon den Dreizack, Bacchus den Thyrsus, und die Art wie sie solche schwingen oder sich daran anlehnen macht diese Attribute zu einem organischen Bestandstücke der Composition. Aber noch weniger als das Gewand darf das Attribut die Gestalt beschweren oder verdecken. Die Künstler begnügen sich deshalb auch wol mit seiner Andeutung. In der Hand Apolls oder auch der sinnenden Penelope genügt ein Stück des Bogens; der Helm auf dem Haupte des Kriegsgottes, oder des Achilleus, oder der äginetischen Streiter bezeichnet den schlachtgerüsteten Helden, während sonst die nackte Gestalt den kampfgestählten Leib in seiner Jugendfrische vor unsern Augen enthüllt. Schwerlich hat die melische Aphrodite mit der breiten Fläche des Aresschildes ihren

schönen Oberkörper bedeckt; es mochten kleine Theile des Schildrandes in ihren Händen genügen und die Lage des Ganzen angeben. Den Sieger schmückt sein Kranz, den bildenden Künstler kann das Modell eines seiner Werke, den Musiker und Dichter die Leier oder die Rolle, die Schreibtafel und der Griffel als Werkzeug seiner eigenthümlichen Thätigkeit bezeichnen.

Einzelstatue, Gruppe und Relief.

Die Plastik veranschaulicht den persönlichen Geist in seiner Totalität durch die ganze volle runde Körperlichkeit, sodaß in deren Formen das selbstgesetzte Maß seiner Bildungskraft erscheint und in der unmittelbaren Harmonie des Innern und Aeußern die Schönheit sich offenbart, indem in der Einzelgestalt als solcher das Ideal verwirklicht wird. Diese, der Individualorganismus, ist daher auch vorzugsweise Gegenstand für die Plastik, hier leistet sie das Höchste. Sie prägt den Charakter oder die Grundstimmung der Seele in festen und unvergänglichen Zügen aus und stellt das in sich Vollendete als das in sich Befriedigte dar. Der plastische Geist ist der selbstgenugsame; die Sehnsucht des Herzens, die demüthige Hingabe an ein anderes, wenn auch höheres, ist sogleich ein malerisches Motiv, indem der Mensch durch sie nicht als eine Welt für sich, sondern in seiner Beziehung auf etwas außer ihm erscheint. Die Sculptur des Mittelalters trägt solch malerisches Gepräge, sie legt auf den Ausdruck das Hauptgewicht, während in den mustergültigen Werken des Alterthums die Leibesschönheit vorherrscht.

Die Plastik bildet Körper im Raum und deutet die Bewegung nur an; die Gestalt ist Hauptsache, und um des vollständigen Einklanges willen, der in ihrem innern Leben und ihrer äußern Erscheinung waltet, wird sie mehr selig in sich versenkt als in die Kämpfe des Geistes und die Verwickelungen der Welt verstrickt sein. So die Cultusbilder, welche die Götter in heiterer Majestät sitzend, in Ehrfurcht gebietender Würde dastehend oder gnadenreich zu dem verehrenden Volk geneigt darstellen; so die Bildsäulen großer Männer, die nach ihrer ewigen Bedeutung in der Geschichte den Adel und die Hoheit des Geistes durch die charakteristische Haltung des Körpers ausprägen und gleich verklärten Genien im Kampf der Zeit gegenwärtig sind und dem drangvollen Ringen nachwachsender Geschlechter den Frieden des erreichten Zieles ver-

anschaulichen. Wählt der Künstler eine bestimmte Situation für die Gestalt, so muß die Handlung stets ihrer Natur und Wesenheit gemäß sein und dazu dienen dieselbe zu entfalten. Hier kann das leibliche wie das geistige Leben den Ausgangspunkt bieten. Im erstern Fall soll die Handlung dem menschlichen Körper Gelegenheit geben das organische Gefüge seiner Glieder in einem bedeutungsvollen oder wohlgefälligen Rhythmus zu entwickeln. Phidias bildete im Wettstreit mit Kresilas und Polyklet eine Amazone. Es galt den durch den Krieg gestählten Körper der Jungfrau in einem energischen Muskelspiel zu zeigen. Kresilas nahm das Motiv daher daß eine an der Brust Verwundete den Arm erhob, den Kopf senkte, um nach der Wunde zu blicken; Phidias ließ seine Heldin sich waffnen: sie nimmt den Bogen über die Schulter; dadurch ist die linke Hand am untern Ende desselben gesenkt, die rechte aber über den Kopf erhoben, das Haupt etwas rechts geneigt, der linke Fuß ein wenig gelüftet, die ganze Vorderansicht frei, alle Glieder aber in einer klar entfalteten Thätigkeit. Das Motiv daß der Knabe sich einen Dorn aus der Fußsohle zieht, läßt ihn sitzen und den rechten Fuß auf den linken Schenkel legen und in einer milden Spannung die gelenke Geschmeidigkeit seines Körpers hervorheben. Die im Bade kauernde Aphrodite des Vaticans hat Braun in der Vorschule zur Kunstmythologie wie zum Beleg für unsern Satz geschildert: „Halb knieend, halb hockend schaut sie in die Spiegelfläche des klaren Quells zurück, in dessen kühlen Gewässern sie die zarten Glieder gebadet hat. Indem sie sich gleichsam in ihre eigene Gestalt einhüllt, kommen die schönen Umrisse des herrlichen Gliederbaues nur noch deutlicher zu Tage. Die lieblichste Mannichfaltigkeit entwickeln die vielfach geschwungenen Linien, welche zu einem rein harmonischen Abschluß gelangen. Während in der aufrechten Stellung andere Schönheiten entfaltet werden, erscheinen in der von dem Künstler hier gewählten die verschiedenen Formen des zart gegliederten Götterleibes in den engsten Raum zusammengedrängt, um sich vor den geistigen Blicken des Beschauers um so klangreicher wieder aufzulösen. Denn in der That wüßte ich die vielen Modulationen der mit einem wunderbaren Zartgefühl für Eurhythmie angeordneten Umrisse mit keiner andern Erscheinung treffender zu vergleichen als mit den Klangfiguren, welche zauberhafte Töne so zu sagen als ihre irdische Hülle dem Auge, nicht mehr dem Ohr vernehmbar in der Körperwelt, die von ihnen durchströmt und begeistigt worden ist,

zurücklassen. Sowie in der beflügelten Sprache der Dichter die Einheit des Gedankens unter üppiger Bilderpracht häufig unterzugehen droht, aber nur um als höhere Harmonie belebter und ausdrucksvoller zu sich selbst zurückzukehren, so sehen wir auch hier die Wunderbildung der menschlichen Gestalt durch eine verschränkte Gliederbewegung scheinbar zwar auseinandertreten, aber gerade in diesem bunten Wechselspiel der Linien ihr angeborenes Gleichgewicht als unzerstörbar bewähren. Das reiche Lockenhaar ist auf dem Scheitel in einen Knauf zusammengebunden, während eine Binde die gescheitelten Haarmassen zusammenhält. Augen und Mund lassen die dieser Göttin eigenthümliche Weichheit des Ausdrucks wahrnehmen, durch den sie, indem sie keiner Kraft Widerstand entgegensetzt, alle Mächte des Himmels und der Erde überwindet und sich unterthänig zu machen weiß."

Ist es des Künstlers Absicht eine Willensrichtung oder Regung des Geistes durch die Haltung des Körpers und dessen bestimmte Bewegung auszudrücken, so gilt es ohne Ueberfluß und Mangel das Innere in das Aeußere zu übersetzen; er wird nur solche Gedanken nehmen die sich durch Stellung und Bewegung aussprechen lassen, also plastisch darstellbar sind, und wird alles zweck- und bedeutungslose Gebahren ebenso wie die steife Unbehülflichkeit vermeiden. Thorwaldsen's Maximilian sitzt hoch zu Roß, er lenkt es mit der sichern Hand, in der er auch die Zügel des Staats festhält; die erhobene Rechte deutet vorwärts dem Volke die Bahn zu weisen die sein gesetzgeberischer Geistesblick für das angemessenste erkannt hat. Thorwaldsen's Adonis erwartet die liebende Göttin; an den Speer gelehnt athmet er Ruhe nach der Bewegung der Jagd und versinkt in ein Sinnen, das uns mit Wehmuth an die rasch verwelkende Frühlingsblüte erinnert, deren schönheitbeglückte Pracht und kurzes Leben sein Mythus darstellt. Rauch bildete die Helden der Befreiungskriege: Scharnhorst, der den Gedanken der Volksbewaffnung und Heerverfassung dachte, steht ruhig sinnend da; Bülow wartet auf das Schwert gestützt des Beginnens der Schlacht, er ist die verkörperte Widerstandskraft; Blücher als Marschall Vorwärts dringt mit gezücktem Schwert voran, den Fuß auf eine eroberte Kanone setzend verjagt er die Feinde, der stürmische Sieger. Es wird nicht eine bestimmte Situation nachgebildet, sondern eine solche freigeschaffen welche die Totalität des Charakters ausdrückt.

Wie wir in Bezug auf die Affecte das Gesetz entwickelten daß die Einheit des Selbstbewußtseins in der Herrschaft über sie sichtbar werden müsse, wie das Wesen des Geistes in der Freiheit besteht, so verlangten wir für den Körper eine bewegungsfähige Ruhe; er sollte gleich der Seele den Mittel- und Schwerpunkt in sich selbst haben, aber nicht gebunden, sondern leicht beweglich erscheinen. Die Plastik kann die Bewegung als solche nicht darstellen, sie gibt immer eine an demselben Ort verbleibende Gestalt, aber sie kann und soll einen fruchtbaren Augenblick ergreifen, der am meisten das Vorausgegangene wie das Künftige ahnen und erschließen läßt, und einen Ruhepunkt bietet bei welchem man gern verweilt, weil er reiche Aussichten bietet. In der Haltung selbst aber soll keine soldatisch starre Dressur, kein äußerer Machtbefehl des Geistes über den Körper sichtbar werden, der Wille nicht einer anorganischen Masse sein Gesetz architektonisch aufprägen, sondern das sinnliche Leben soll als das beseelte im ungezwungenen Spiel seiner Bewegungen sich von selbst dem Geiste anschmiegen, ihn bereitwillig aufnehmen, im scheinbaren Spiel des Zufalls und der Individualität ungesucht das Allgemeingültige und Rechte hervorbringen und dadurch sich mit der Grazie schmücken, die auch das Erhabene nicht entbehren mag, weil es ohne sie starr und ungefüg und nicht das Schöne in der ersten und vorwaltenden Offenbarungsweise der Größe wäre.

Lessing und Hegel haben den ersten und leichten Beginn einer Handlung oder die Rückkehr in die Ruhe nach der That das der Sculptur Gemäße genannt. Lessing sagt im Laokoon daß ein prägnanter Moment gewählt werden müsse, weil nur ein einziger Augenblick dargestellt werden könne, und dieser nicht blos erblickt, sondern betrachtet, eingehend und wiederholt betrachtet werden soll. Dasjenige nur allein, setzt er hinzu, ist fruchtbar was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen desto mehr müssen wir zu sehen glauben. In dem ganzen Verfolg eines Affects ist aber kein Augenblick der diesen Vortheil weniger hat als die höchste Staffel desselben. Ueber ihr ist weiter nichts, und dem Auge das Aeußerste zeigen heißt der Phantasie die Flügel binden und sie nöthigen, da sie über den sinnlichen Eindruck nicht hinauskann, sich unter ihm mit schwächern Bildern zu beschäftigen. Und Hegel lehrte: „Die Sculptur muß nicht so darstellen wie wenn Menschen durch Hüon's Horn mitten in Bewegung und Handlung versteinert oder gefroren wären. Im Gegentheil muß

die Geberde nur ein Beginnen und Zubereiten ausdrücken, oder sie muß ein Aufhören und Zurückkehren aus der Handlung in Ruhe bezeichnen." Die Bestimmung ist gewiß richtig. Der zu neuem Aufsprung bereit dasitzende, in die Ferne spähende Mercur von Erz in Neapel, der Apoll von Belvedere, der Sauroktonos, jene Amazonen sind aus so vielen einige der bekanntesten Beispiele. Nur muß noch jener Höhenpunkt der Thätigkeit im Gleichgewicht widerstrebender Kräfte, den ich früher als einen Punkt momentaner Ruhe erwiesen habe, gleichsam die sichtbare Peripetie einer Handlung (diesen Begriff aus der Theorie des Dramas erläutert die Poetik) als ebenfalls berechtigt hereingenommen werden, und in Bezug auf Lessing möchte ich noch die Frage aufwerfen, ob nicht die Phantasie, statt gebunden zu werden, in ihrer Freiheit sich befriedigt sieht, wenn ihr ein Gipfelpunkt des Lebens, über den es im Umkreis der Schönheit kein Jenseits gibt, mit aller Energie, aber innerhalb der Harmonie der Form vor Augen gestellt wird. Shakespeare und Michel Angelo, Rafael und Beethoven könnten in andern Künsten Zeugniß geben daß solches der Fall ist, ein glückliches Wagniß des Genius, aber innerhalb eines Ganzen, das eine Reihe von Zwischenstufen und mildernden Accorden um solch ein Aeußerstes versammelt, während die Plastik in der Einen Gestalt stets mehr das sittliche Gleichmaß des ganzen Lebens als dessen Anspannung in einem Ausbruche der Leidenschaft darzustellen hat.

Doch auch die eine zwischen oder in der Bewegung ruhende Gestalt kann ein energisches Spiel sich zusammenneigender und auseinanderstrebender Linien entfalten und mannichfache Contraste lösen. Dies zeigt sich zunächst an den symmetrischen Gliedern. Der eine Fuß ist nach vorne erhoben, der zurückgebliebene steht fest, der eine Arm ist ausgestreckt, der andere hängt ruhig am Körper herab. Die Lösung der Gegensätze ergibt sich dadurch im Gleichgewicht des Ganzen, daß dem Unterschied von rechts und links der von unten und oben wieder contrastirt, indem über dem tragenden Fuß der Arm dieser Seite thätig ist, aber unter dem ruhenden Arme der Fuß der andern bewegt wird. Die Venus von Melos hat den linken Fuß erhöht und vorgeschoben, dafür den Oberkörper etwas zurückgebeugt, den Kopf aber vorwärts gewandt, sodaß die Linie des Halses mit der des Nackens eine Wölbung bildet, und die Arme sind nach links und vorn erhoben. Der Apoll von Belvedere wendet sich zur Rechten, aber der linke

Arm beharrt noch ausgestreckt mit der Aegis, welche das die Gallier vor Delphi erschreckende Gewitter symbolisirt, nach links hin ist noch der Kopf gerichtet. Indem Zeus sitzt, ist sein Oberkörper hinter die Kniee zurückgezogen, aber das Haupt neigt er wieder vor, und der eine Arm hat zu seiner Stütze das Scepter mit dem Adler, während der andere auf der Hand die Siegesgöttin trägt. In dieser Mannichfaltigkeit erscheint der Körper frei beweglich um seine Achse, während die hervortretenden Gegensätze einander die Wage halten. Die vierfüßigen Thiere schreiten und traben so daß Vorder- und Hinterfüße stets im Kreuz tragen und erhoben sind. Wenn wir den Raum welchen eine in einer bestimmten Situation entfaltete Gestalt einnimmt, durch eine senkrechte Linien halbiren, z. B. wenn wir die rechte Profilseite der melischen Venus in dieser Weise theilen, so ergibt sich der weitere Contrast, daß die eine Hälfte mehr die tragende und träge Masse enthält, die andere die in Bewegung gesetzten energisch belebten Glieder, und da haben denn diese wieder an jener den festen Halt, der auch auf uns sogleich beruhigend wirkt.

Wir können die Gleichheit der entsprechenden Glieder in der Symmetrie des Körpers den Takten der Musik oder des Metrums vergleichen; sie bildet das Gerüste des Gesetzes, von dem getragen sich das individuelle Leben in seiner Eigenthümlichkeit und Freiheit gestaltet, sodaß es bald auf raschere, bald auf langsamere Weise, bald anstrebend, wie im iambischen oder anapästischen Aufschwung, bald trochäisch oder daktylisch absinkend sich bewegt. Die sechs Doppellängen des Hexameters werden im ersten Verse der Aeneide mehrmals in der Art aufgelöst daß zwei Kürzen an die Stelle einer Länge treten, die ihr aber gleich gerechnet werden, sodaß der Vers in sechs Takte gegliedert ist:

—◡◡|—◡◡|——|——|—◡◡|——

Hier halten die in zwei Kürzen aufgelösten und die bewahrten Längen einander das Gleichgewicht; wo mehr Längen stehen wird der Gang ruhiger, langsamer, wo mehr Kürzen rascher. Aber indem die einzelnen Worte nun nicht mit den Verstakten endigen, sondern aus einem in den andern übergehen, und wir doch nach den Worten lesen und nach jedem Worte absetzen, so entsteht in dem angegebenen Vers innerhalb seines Maßes eine eigenthümliche Bewegung, die wir die rhythmische nennen können, der Melodie vergleichbar die durch die Takte der Musik hin sich ergießt, und dadurch eben nicht leiermäßig wird daß die für ihre Entwickelung

bedeutenden Töne auf Noten fallen deren Stellung nicht immer durch den Takt markirt wird. So sprechen wir den Anfang der Aeneide:

Arma virumque cano Troiae qui primus ab oris
–́⏑ | ⏑–́⏑ | ⏑–́ | ––́ | ––́⏑ | ⏑–́⏑

Wir haben ein erstes Absinken, dann aber in vier Takten ein Aufsteigen, ein Anstreben, das erst am Ende sich wieder senkt, wir haben iambischen Rhythmus im Hexameter. In vielen andern bei Vergil ist das Metrum daktylisch, das heißt die Takte bestehen aus einer Länge und zwei Kürzen, aber der Rhythmus ist anapästisch, das heißt die Worte sind durch zwei Kürzen und eine Länge gebildet auf welcher der Ton ruht, oder choriambisch, indem nur verbindende, überleitende Längen zwischen den Choriamben zu stehen scheinen.

Semper honos nomenque tuum laudesque manebunt
–́⏑⏑–́ | ––́⏑⏑–́ | ––́⏑⏑–́–

Obstupui, steteruntque comae
–́⏑⏑–́ | ⏑⏑–́ | ⏑⏑–́

In diesem Widerstreite des Taktmäßigen und des Rhythmus wird gerade der Reiz und das Leben des Verses geboren, der sein Gesetz bewahrt, aber es auf stets neue und freie Weise erfüllt.

Auf ähnliche Art nun gibt sich der Rhythmus der Bewegung in den Bildwerken kund, wenn die symmetrisch gleichen Glieder auf unterschiedene Weise entfaltet werden; während die ursprüngliche Gleichheit in ihrer Gestalt erhalten bleibt, wenn die wohlabgewogenen Verhältnisse der einzelnen Glieder nach ihrer Größe in mannichfaltige Lagen gebracht, durch diese zwar verschleiert werden, aber dennoch durchschimmern. In Proportion und Symmetrie haben wir das mathematisch Bestimmbare, das Gesetz, gleich dem Takt und den Versfüßen; die Bewegung ruft um die feste Gestalt einen veränderten Fluß der Linien hervor, und bringt die Anmuth des wechselnden Lebens und eine höhere Harmonie mit sich, wenn die einander entsprechenden Contraste sich zur Einheit ergänzen und der Zusammenhang aller Glieder untereinander hervorgehoben wird, wenn die Beugung oder Streckung des einen in ihrer Energie sich den andern mittheilt oder sie zum Gegenwirken aufruft, welches das Gleichgewicht erhält. Die strenge Symmetrie in der Gleichheit beider Seiten gab den ägyptischen Werken das Starre und Architektonische, das die Griechen lösten und mit der

Freiheit des Rhythmus belebten ohne das zu Grunde liegende Maß zu verletzen.

Der in sich befriedigte Individualorganismus bietet in dem plastischen Kunstwerk dem umwandelnden Beschauer eine ganze Fülle von Ansichten und Bildern, die auseinander hervorzuquellen scheinen, und das allseitig Schöne ist das Sachgemäße, weil es hier auf die ganze Gestalt als Verwirklichung einer geistigen Lebenstotalität ankommt. Dies gibt der Plastik das Gepräge vorzugsweiser Objectivität, während wir bei dem Gemälde die Welt mit dem Auge des Malers und von seinem Standpunkt aus sehen müssen, und seine Subjectivität dadurch im Werke selber herrscht. Statuen auf einen bestimmten Standpunkt des Beschauers zu berechnen, wie es vom Meister des Apoll's von Belvedere geschehen ist, dem wir von seiner linken Seite entgegentreten sollen, ist schon ein malerisches Element in der Sculptur. Ein solches macht sich entschieden in der Gruppenbildung geltend und im Relief, welches die Zwischenstufe zwischen beiden Schwesterkünsten bildet.

Wenn man Figuren nicht blos äußerlich zusammenstellt, so verlangen wir eine Beziehung zwischen ihnen zu sehen, ein Wechselverhältniß, das nicht blos als verborgener Sinn der Verbindung zu Grunde liegt, sondern auch in der Haltung und im Ausdruck das Ganze durchdringt. Da können zunächst zwei Gestalten einander ergänzen und völlig ineinander aufgehen, sodaß jedes dem andern die ganze Welt ist und sie diese auch uns in ihrem geschlossenen Wechselleben darstellen, wie Amor und Psyche in der capitolinischen Gruppe, oder es kann der Dreiverein der Grazien uns auf Einen Blick die drei Seiten der menschlichen Gestalt enthüllen, während derselbe Geist der Anmuth jede einzelne beseelt, sich aber seinem Wesen nach in dem ungezwungenen Sichanschmiegen der Einzelnen aneinander viel tiefer und voller offenbart als es durch Eine noch so holdselige Statue möglich gewesen wäre. Denn wir lieben das Anmuthige, weil es selber ein Abglanz der Liebe ist, und diese durch ein seliges Geben und Nehmen im innigen Wechselbunde besteht.

Weit weniger befriedigt mich die im Alterthum nicht seltene Gruppenbildung, in welcher eine Persönlichkeit die Hauptsache ist und die andere nur als Motiv der Stellung, der Bewegung, des Ausdrucks beigefügt wird, sodaß diese Nebenperson auch kleiner behandelt zu werden pflegt, wie in den Kämpfen des Hercules

Gegner weit unter dem Maße des Heroen bleiben. Der Gallier mit seinem getödteten Weibe, Menelaos mit dem Leichnam des Patroklos sind in dieser Beziehung richtiger behandelt und geben im Contrast mit dem Tode ein um so schlagenderes Bild von der Energie des Lebens. Bei den berühmten und herrlichen Rossebändigern auf Monte Cavallo in Rom ist das Uebergewicht der Dioskuren über die Pferde nur groß genug um sie als Götterjünglinge erscheinen zu lassen; in der Petersburger naturalistischen Gruppe machen die Männer den Eindruck von Stallknechten.

Werden drei Gestalten zur Gruppe verbunden, so entwickelt sich daraus in einfacher Weise die pyramidale Form der Composition, wenn die Hauptfigur in der Mitte steht und die beiden andern in freier Symmetrie sich ihr unterordnen und anschließen. So die in tiefes Nachdenken versunkene Gestalt des Mediceers Lorenzo zwischen den auf den Sarkophag sich lagernden Gestalten der Morgenröthe und des Abends in dem herrlichen Denkmal welches Michel Angelo schuf. So das Denkmal dreier Schwestern von Steinhäuser, so, um ein allbekanntes Werk zu nennen, der Laokoon. Hier haben wir Beginn, Mitte und Ende, Steigerung und Lösung. Der Vater ist auch der Idee nach die Hauptgestalt, die Söhne zur Rechten und Linken ordnen sich ihm unter; der eine ist noch unverletzt, der andere erliegt bereits dem erlösenden Tode, während der Vater eben im Kampf der Abwehr die verderbliche Wunde empfängt. Die Schlangen mit ihrem unentrinnbaren Umschnüren geben sich als Vollstrecker der göttlichen Gerechtigkeit kund, die ihr Ziel zu finden weiß, und halten das Ganze auf das Engste zusammen, während doch jede einzelne Figur für sich klar entfaltet wird. Dies letztere ist bei der Gruppe des Farnesischen Stiers so wenig wie bei der Amazone von Kiß der Fall, die mehr einen Knäuel und eine undeutliche Masse dem ersten Blick bieten und erst allmählich beim Umwandeln als ein zusammengesetztes Ganzes für sich selbständiger Organismen erfaßt werden. Der Stier ist dort vortrefflich gebildet, aber der Sieg furchtbarer thierischer Gewalt über die menschliche Kraft ist keine poetisch wirksame und wahre Idee.

In noch reicherer Entfaltung erscheinen diese pyramidalen Gruppen in den Giebelfeldern der hellenischen Tempel. Sie sind ein architektonischer Schmuck und das Gesetz der Symmetrie waltet darum über ihnen, sodaß um die Figuren der Mitte gleich viele zur rechten und linken Seite und zwar in einer entsprechenden

Stellung, Lage oder Handlung erscheinen; sie sind plastische Werke, und darum ist jede einzelne Gestalt für sich so durchgebildet, vollendet und in sich geschlossen, daß sie auch gelöst aus der Gruppe als eine sinnvolle und vortreffliche Statue für sich dastehen kann, wie dies ja leider in unsern Museen der Fall ist, wo wir nur die Trümmerreste alter Herrlichkeit bewundern, aber die sitzenden Göttinnen, oder der Theseus, der Ilissus vom Parthenon, der bogenspannende Hercules, der auf seinen Schild hinsinkende Held der Aegineten auch für sich einen hohen Genuß, eine klare Befriedigung gewähren.

Betrachten wir nach diesem doppelten Gesetz die erhaltene Aeginetengruppe der Münchener Glyptothek. Hier steht Pallas Athene in der Mitte; ihre geistige Gegenwart lenkt die Schlacht; sie ist ruhig wie ein Tempelbild in der Bewegung der Kämpfer. Sie erscheint frei und groß, und die Orgelpfeifenregelmäßigkeit der mit den Giebelbalken herabsteigenden Linie wird zu einer symmetrischen Welle gebrochen, indem zunächst neben der Göttin Patroklos niedersinkt:

Gleichwie der Mohn zur Seite das Haupt neigt, welcher im Garten
Steht voll Körner gefüllt und beschwert vom Regen des Frühlings,
Also senkt er zur Seite das Haupt, vom Helme belastet.

Ilias VIII, 306.

Von der rechten Seite her hat sich ein Troer tief vorgebeugt, um ihn bei den Füßen zu fassen und herüberzuziehen; es galt ja den Leichnam zu erobern. Dann stehen sich auf beiden Seiten zwei Krieger, Aias und Hektor, speerschwingend und hoch aufgerichtet gegenüber; neben diesen knien Speerbewaffnete; hinter jedem kniet ein Bogenschütze, wol Teukros und Paris; am Ende des Giebeldreiecks liegt auf jeder Seite ein Verwundeter. Innerhalb dieser Symmetrie entfalten sich die Unterschiede des persönlichen Lebens. So bei Patroklos und dem Troerjüngling am entschiedensten; Aias bietet uns die Brust und wir sehen in das Innere des Schildes am linken Arm, Hektor ihm gegenüber zeigt uns mehr den Rücken und die Außenseite des Schildes, der den Arm ganz deckt; der knieende Grieche hat die Lanze wie zum Stoß, der Troer hoch wie zum Wurf geschwungen; der behelmte Teukros hat geschossen, Paris mit der phrygischen Mütze setzt den Pfeil auf die Bogensehne; der verwundete Grieche zieht einen Pfeil aus der Brust, der Troer legt die Hand auf den verletzten linken

Schenkel. Im Ganzen ist hier wie bei aller beginnenden Kunst die stilistische Strenge, durch das Architektonische vertreten, vorherrschend.

Phidias und seine Nachfolger geben dem individuellen Leben mehr Freiheit. Wenn wir nach den Ueberresten und Schilderungen urtheilen dürfen, so thronte am Parthenon Zeus in der Mitte, und ihm zur Seite stand die eben geborene, aber bereits vollausgewachsene und gerüstete Pallas Athene, zur andern Seite Prometheus mit dem Hammer, der das Haupt des Göttervaters gespalten hatte. Göttinnen, die dem Leben sein Gesetz und seine Entfaltung geben, die Parzen und die Horen, und Götter, die ob dem Wunder staunten, standen und saßen umher; die Nacht mit ihrem Gespann senkte sich rechts in die Tiefe des Meeres, aus dessen Flut links das Haupt des Sonnengottes mit den Köpfen der gezügelten Rosse vor ihm auftauchte die Göttin des neuen geistigen Tages zu begrüßen. Der Sieg Athene's über Poseidon im Kampf um die Schutzherrschaft Athens schmückt den andern Giebel, eine bewegtere Gruppe im Unterschied von der erhabenen Ruhe der andern, wie man gern mit künstlerischer Absicht verfuhr.

Ein Hauptwerk des Skopas war die Gruppe der Meergottheiten welche den Achilleus nach der Insel Leuke führen, wo er das ewige Leben der seligen Helden erlangen soll: ein Gegenstand in welchem göttliche Würde, weiche Anmuth, Heldengröße, trotzige Gewalt und üppige Fülle eines naturkräftigen Lebens zu so wunderbarer Harmonie vereinigt sind, daß, wie Ottfried Müller so schön empfunden hat, auch schon der Versuch die Gruppe im Geiste der alten Kunst uns vorzustellen und auszudenken uns mit dem innigsten Wohlgefallen erfüllen muß. Plinius nennt den Neptun, den Achilleus und die Thetis, Nereiden, Tritonen und Seethiere als die Bestandtheile der Gruppe. Ich denke mir den Aufbau derselben folgendermaßen. Achilleus steht in der Mitte auf dem Wagen, welchen Poseidon lenkt, vorwärts schauend nach den Wellenrossen, die ihn ziehen, nach den Seelöwen, Tritonen und andern Geschöpfen, womit die Phantasie das Meer bevölkerte, und die nach Homer's prachtvoller Schilderung (Ilias XIII, 28) den Gebieter erkennend und jubelnd aus der Tiefe emporspringen. Auf der andern Seite des Achilleus seine Mutter Thetis mit einem Nereidenreigen, aber dieser durchzogen von den Gestalten der Seethiere, wie wir es auf einem schönen Relief der Münchener

Glyptothek und auf einigen der herrlichsten Wandgemälde von Pompeji erblicken, in denen wir einen Nachklang der Schöpfung des Skopas vermuthen dürfen. Hier gibt sich die freiere Weise deutlich kund, das Symmetrische herrscht nicht wie eine äußerlich regelnde Gewalt, sondern es bildet die feste Grundlage des Gesetzes, auf welcher sich das Spiel des Lebens entfaltet. Wir wir Poseidon, Achilleus, Thetis als Hauptgruppe in der Mitte haben, so können sich wieder einander entsprechende Gruppen auf den Seiten ordnen.

So zeigen es auch die Niobiden, die doch wol das Werk desselben Meisters waren. Die Mutter mit ihrer erhabenen Gestalt in der Mitte, das jüngste Töchterlein schirmend, den Arm noch über das Haupt erhoben, um die Spitze des Giebels zu erfüllen; die beiden Ecken wurden durch einen todten Bruder, eine todte Schwester ausgefüllt; ein Bruder ist in die Knie gesunken und greift nach der Wunde im Nacken, ein anderer, ebenfalls knieend, erhebt flehend die Arme (der Ilioneustorso). Sodann zwei Gruppen, jedesmal ein Bruder mit einer Schwester. Die Schwester steht still und selbstvergessen da und sucht den niederstürzenden Bruder mit ihrem Gewand zu decken, während er die Linke auf einen Felsblock aufstemmt und trotzigen Muthes wie zum Kampf gegen den unsichtbaren Verderber hinausschaut; dagegen sinkt die verwundete Schwester wie eine geknickte Blume mit sanfter schmerzlicher Ergebung zu des Bruders Füßen, der mit dem um den Arm gewundenen Gewand von ihr, von sich einen zweiten Pfeil abwehren will, nach dem er ins Weite hinschaut. Dort der Bruder, hier die Schwester verwundet und schirmend, und in der noch unverwundeten wie in der tödlich getroffenen Gestalt die Eigenthümlichkeit des männlichen und weiblichen Geschlechts so bestimmt ausgeprägt! Welche Harmonie im Ganzen und welche gegensatzreiche Lebensfülle, welcher Reichthum an individuellen Motiven im Einzelnen! Auf jeder Seite sucht ein Bruder zu entrinnen, indem er einen Felsen hinansetzt, während auf der einen Seite eine Tochter in eiliger Hast entflieht, auf der andern eine eben vom Pfeilschuß, der ihr Genick durchschnitten hat, im Zusammenbrechen ist. Dem Knaben mit dem Pädagogen hat vielleicht eine Pflegerin entsprochen. Die Götter, Apollo und Artemis, sind unsichtbar; um so schauervoller und erhabener ist die Darstellung ihres magischen Wirkens. Die Gruppe, welche in der Wirklichkeit durch die Schranken der Symmetrie geschlossen war,

öffnet sich dadurch, wie Feuerbach schon erkannt hat, gegen ein Unendliches, mit den Sinnen nicht Erfaßbares; sie erscheint an Reichthum und Ebenmaß, an Wechsel der Formen bei der Einheit des Stils, an ebenso wahrem als würdevoll gemäßigtem Pathos als die ebenbürtige Verkörperung einer Sophokleischen Tragödie durch die bildende Kunst.

In solchen Gruppen herrscht nicht mehr wie in den geselligen der Grazien, der Horen, der zwölf Götter, der Heiligen, Propheten oder Apostel an christlichen Kirchenportalen, das Nebeneinander, sondern die Gestalten sind durch die lebendige Wechselbeziehung oder durch einen gemeinsamen Mittelpunkt geistig verbunden und in der Stellung und Geberde der einen ist die andere bedingt und mitgesetzt, und der dramatische Stil im Unterschiede vom epischen macht sich auch in der Plastik geltend.

Wird eine Gruppe frei aufgestellt, sodaß sie von der Luft umflossen ist und umwandelt werden kann, so soll sie allseitig schön erscheinen. Auch darauf muß der Bildhauer Rücksicht nehmen daß sie von einem mit der Localität gegebenen Hauptansichtpunkt aus klar und wohlgefällig erblickt werde. Diejenigen Theile der Figuren welche die freie Luft hinter sich haben, heben sich mit ganz anderer Bestimmtheit ab als andere die sich vor den aus gleichem Material gearbeiteten Partien des Kunstwerks befinden; hier durchschneiden und bedecken sie, ohne selber recht scharf hervorzutreten. Hegel hat dies in seiner Kritik zweier neuerer plastischen Werke in Berlin bereits angedeutet und auf das Gesetz der möglichst selbständigen Entfaltung jeder Einzelgestalt hingewiesen. Er preist die Victoria auf dem Brandenburger Thor wegen ihrer Einfachheit und Ruhe, und fährt dann fort: „Die Pferde stehen weit auseinander, ohne einander zu bedecken, und ebenso hebt sich auch die Gestalt der Victoria hoch genug über sie hinaus. Der Tieck'sche Apollo dagegen auf seinem von Greifen gezogenen Wagen nimmt sich auf dem Schauspielhause weniger vortrefflich aus, so kunstgerecht sonst auch die ganze Conception und Arbeit sein mag. In der Werkstatt konnte man sich eine herrliche Wirkung versprechen; sowie sie aber in der Höhe stehen, fällt immer zu viel von dem Umrisse einer Gestalt auf die andere, an welcher derselbe nun seinen Hintergrund hat, und eine um so weniger freie deutliche Silhouette erhält als den Figuren sämmtlich die Einfachheit abgeht. Die Greifen, welche ohnehin durch ihre kürzern Beine nicht so hoch und frei als die Pferde dastehen, haben außerdem

Flügel, und Apollo seine Leier im Arm. Dies alles ist für den Standort zu viel und trägt nur zur Unklarheit der Umrisse bei."

Haben aber die Gestalten einen Hintergrund in einer Nische, im Giebelfeld eines Tempels, so ist die Betrachtung der Rückseite nicht möglich, so decken sich die Gestalten von der Seite betrachtet, so wird der bestimmte Augenpunkt gegenüber der Mitte gefordert, und damit tritt ein malerisches Princip auf, und wir werden durch das Relief zur Malerei hinübergeleitet. Das Relief führt die vom Beschauer abgekehrten Partien der Gestalten gar nicht aus, sondern läßt sie nur mit der uns zugewandten Seite aus der gemeinsamen Fläche hervorragen, bald wenig, sodaß die Gestalten selber noch den Charakter der Fläche bewahren, im Basrelief, bald in voller Rundung und Modellirung, im Hautrelief. Das Flachrelief nähert sich mehr der bloßen Umrißzeichnung, das Hochrelief den selbständigen Statuen. Die ältesten ägyptischen Werke zeigen uns die Entstehungsweise dieser Kunstform: man ritzte die Umrißlinien einer Figur tief in den Stein, vertiefte auch die von ihnen umschriebene Figur, und strich sie mit Farbe an. Dann ging man dazu fort, die Rundung und Schwellung der Formen von den Umrißlinien aus durch Hebungen und Vertiefungen der Fläche anzugeben, sodaß indeß kein Theil der Figur sich über die Grundfläche der Wand erhob, vielmehr die ganze Gestalt wie eingesenkt erschien. Die Griechen nahmen aber die Zwischenfläche bis zu den Umrißlinien weg und ließen dadurch die Figuren sich über dem gemeinsamen Grunde erheben.

Das Relief ist an die Fläche gebunden; daraus folgt daß kein einzelnes Glied sich von derselben trennen und lösen, frei in die Luft hinausragen darf. Es wird stets eine parallele ebene Fläche angenommen, die nirgends durchbrochen wird, und die Stellung und Bewegung der Gestalten wird so eingerichtet daß sie sich an der gemeinsamen Ebene entfalten ohne dieselbe zu verlassen. Die Richtung der Hauptlinien folgt der gemeinsamen Fläche ohne sich auffallend zu vertiefen oder vorzuspringen, durch welch letzteres sie sich von dem Werke losreißen und nach außen streben würden. Daraus ergibt sich wieder daß jede Gestalt möglichst ganz und klar für sich ausgebildet wird ohne daß eine einen Theil der andern deckt und die Linien derselben unterbricht; daß ferner kein dichtes Figurengewimmel die ganze Fläche füllen, sondern diese selbst, da sie das herrschende ist, auch sichtbar bleiben muß.

Die Griechen haben ihre Reliefs zwar auf verschiedene Weise erhöht, bei jedem besondern Werk aber stets nur eine und dieselbe Weise für alle Gestalten angewendet; im Mittelalter und in der Neuzeit hat man nach Art der Malerei die plastische Gestalt nicht rein für sich, sondern in ihrer Naturumgebung darstellen wollen, und die Unterschiede des Vorder-, Mittel- und Hintergrundes dadurch angedeutet daß man die zunächst gedachten Dinge wie in voller Rundung hervortreten ließ, das Entferntere immer flacher und flacher bildete, und zugleich auch das Entlegene nach dem Gesetz der Linearperspective verkleinerte. Hier galten nicht mehr die Dinge als solche in ihrer Objectivität, sondern sie wurden wiedergegeben wie sie dem Subject auf dessen Standpunkt erscheinen, womit dasjenige was wir als das malerische Princip erkennen werden sich an die Stelle der Plastik setzte. Michel Angelo stellte die Theorie auf daß ein Gemälde um so vollkommener sei je ähnlicher es dem Relief erscheine, ein Relief um so trefflicher je näher es dem Gemälde komme. Wenn dort durch diesen Satz eine an die Naturwahrheit heranreichende Modellirung der Formen verlangt wurde und die Malerei mit Recht nach diesem plastischen Moment strebt, so wurden hier Forderungen gestellt die der Sculptur widerstreben. Das Wesen derselben wird verletzt, wenn man ihre Grenzen zu sehr erweitert; ohne die Vorzüge der Malerei zu erreichen gibt sie ihre Eigenthümlichkeit auf, das Ideal als solches zu verkörpern und in der Einzelgestalt als solcher eine Welt für sich und die Schönheit der Welt zu offenbaren; gerade ihre Schranke führt sie nach oben zu dem was sie am vollendetsten erreichen kann.

Tölken hat in seiner Schrift über das Basrelief bereits treffend bemerkt daß jene neuere Methode ihr Ziel nicht erreicht, auch wenn die Erhebungen und Vertiefungen noch so sorgfältig gearbeitet werden. Das Flache erscheint nicht als fern, in der Natur wirkt auch durch die dazwischen befindliche Luft die Farbenabstufung, die dem Relief fehlt; der natürliche Schatten des stark Vorspringenden, der über alle fingirten Fernen hinläuft, und das überall gleich stark auffallende natürliche Licht läßt die angestrebte malerische Wirkung doch nicht aufkommen. Zudem löst sich die stark vorspringende vordere Figur nicht klar und entschieden vom Grunde, wenn flachere hinter ihr erscheinen, und bei dem wechselnden Stand der Sonne werden die Schatten jener erhabenen Figuren bald rechts, bald links fallen, bald weiter oder minder weit sich erstrecken,

und dadurch das Werk selbst für den Anblick stets verändern. „Im Gemälde", sagt Tölken, „sind Körper, Entfernungen, Lichter und Schatten alle gemalt, und gleichartige Mittel vereinigen sich zu dem gemeinschaftlichen Zweck; im perspectivischen Relief sollen Kunst und Natur in einen Bund treten, aber nur Verwirrung ist die Folge; eines wird von dem andern zerstört." — Dennoch werden wir von Ghiberti's ehernen Thüren der Taufkirche zu Florenz das Urtheil Michel Angelo's wiederholen dürfen: sie sind würdig die Pforten des Paradieses zu bilden. Aber ihre Reliefs sind in Erz gegossene Gemälde, die in einer wunderbaren Mischung von Naivetät und tiefer Empfindung mit der seelenvollen Grazie jeder Gestalt und in dem rhythmischen Aufbau des Ganzen etwas Einziges, nicht Nachzuahmendes bieten, wie es einmal diesem eigenthümlich begabten Meister gelingen mochte, der dort wo er die Grenze der Sculptur überschritt, so viel malerische Schönheit über sein Werk ausgoß, daß man den Genuß derselben durch eine streng plastische Haltung nicht einbüßen möchte.

Durch die gleiche Ausladung erscheinen sämmtliche Figuren als zusammengehörig und kommt die nöthige Einheit in die Mannichfaltigkeit, und gerade dadurch daß der Ausdruck einer Naturumgebung im Hintergrunde fehlt, bleibt das Selbstgenugsame und Selbständige der Sculpturgestalt bewahrt. Wenn indeß eine Gruppe in bewegter Composition einen dramatischen Moment veranschaulicht und in diesem eine Hauptfigur energisch hervortritt und in der Mitte des Ganzen sich in der Vorderansicht bietet, während ihr entgegenwirkende und nachfolgende Figuren im Profil dastehen, so würde ich jener eine etwas stärkere Ausladung gestatten, und es könnten dann in symmetrischer Weise auch mehrere Profile so nebeneinander stehen, daß von dem ersten ganz entfalteten die folgenden zur Hälfte gedeckt würden und flacher gehalten wären, wie ja die Griechen so gut als der Wiedererwecker des reinen Reliefstils, Thorwaldsen, den Arm der uns abgekehrten Seite, oder das zurückstehende Bein einer schreitenden Figur weniger erhöhen als die dem Beschauer nähern und zugewandten Partien.

Die Profilstellung eignet sich für das Relief aus mehrfachen Gründen; die Figuren können dadurch einander zugewandt und aufeinander bezogen werden, ohne daß sie von der gemeinsamen Richtung der Grundfläche sich entfernen. Figuren in der Vorderansicht mit den auf uns gerichteten Augen verlieren den Zusam-

menhang untereinander; auch springen die Füße unangenehm aus der Fläche heraus. Ferner ist der Rücken von der Brust, der Hinterkopf von dem Gesicht sehr verschieden, und wenn wir eine Figur von vorne oder von hinten erblicken, können wir kaum auf das andere schließen, während in der Mitte zwischen der rechten und linken Seite eine Linie die menschliche Gestalt in zwei symmetrische Hälften theilt und dadurch die Profilansicht uns am meisten von ihr zeigt und eigentlich nichts verbirgt. Sodann bietet die Profilansicht am meisten eine bestimmte und in sich geschlossene Linie, und der Umriß des Gesichts hebt hier die charakteristischen Theile, wie Stirn, Nase, Mund, Kinn, scharf hervor, während dieselben bei jeder andern Ansicht ins Innere fallen und die Außenlinie weit weniger Bedeutung hat. Deshalb scheint mir das Flachrelief vorzugsweise zum Profil hingedrängt zu werden, während das Hochrelief, indem es auf die Modellirung und völlige Ausbildung der innern Partien zwischen den Umrißlinien sein Augenmerk richtet, auch ganz oder halb en face darstellen kann. Bei der Herrschaft der Fläche im Ganzen suchten die alten Künstler — die Meisterwerke aus Phidias' Werkstatt sind die tonangebenden geblieben bis auf den heutigen Tag — auch durch die Stellung der Einzelfiguren möglichst große Flächen zu gewinnen, wie sie ihnen im Gesicht des Menschen die Profilansicht des Schädels, die Stirn und Wange bot, und wo die Profilansicht hoch und schmal wurde, wie bei der Seite und Schulter, da suchten sie durch eine Wendung des Körpers möglichst viel von der Brust und ihrer Fläche zu gewinnen, wie dies namentlich der panathenäische Festzug am Parthenon in einem Reichthum der glücklichsten und natürlichsten Motive bewundern läßt. Es war dies die richtige Mitte zwischen dem altägyptischen unbeholfenen Brauche die Gestalt conventionell zu verdrehen und zu verschieben um recht viel von ihr sichtbar zu machen, und zwischen der altattischen Weise, welche auf Grabpfeilern genau die symmetrische Hälfte der Figur abbildete, als ob sie in der Mitte der Nase durchgesägt und die so erhaltene Innenfläche an den Stein angefügt wäre.

Das plastische Relief dient zum Schmuck architektonischer Füllungen, die zunächst keine andere Bedeutung haben als den Raum zu verschließen, und unterscheidet sich dadurch von den architektonischen Ornamenten, welche die constructive Bedeutung und Leistung eines im Gerüste des Baues hervortretenden Theiles aussprechen, wie wenn der tragende Wandpfeiler mit einer aus ihm

zur Hälfte hervortretenden, die Last auf den Kopf, die erhobenen Arme oder den Nacken nehmenden Figur in ähnlicher Art decorirt würde als die Säulen des Pandrosion durch Karyatiden, oder in ägyptischen und sicilianischen Tempeln durch Atlanten, aus der Mauer hervortretende Riesen, ersetzt sind. Das Band das den Hals eines Gefäßes umschlingt oder einen Rundbau oben zusammenhält, kann auf dieselbe Art als ein Kranz ornamentirt werden, wie das Ende des Säulenstammes mit aufgerichteten und das Capitäl mit herabhängenden Blättern geschmückt ist. Von den Bauten läßt sich dies leicht auf Geräthe, namentlich durch Holzschnitzerei, übertragen, ohne daß wir mit Kugler eine eigene Stilart des „quellenden" Reliefs von dem anhängenden zu unterscheiden hätten. Jenes ist architektonisches Ornament, das eigentliche Relief selbständiges plastisches Kunstwerk; die Architektur bietet ihm den neutralen Boden als freien Raum, und es wird demselben zur Zierde; durch den Inhalt seiner Darstellungen soll es sich dem Sinne des ganzen Baues verknüpfen, nicht aber der Function eines besondern Werkstücks zum Ausdruck dienen. Abgesehen von den Metopenplatten, die in der Regel eine Gruppe von zwei Gestalten aufnehmen, ist das Relief ein Streifen, der sich um den Fries eines Tempels hinzieht, der eine Wand unter der auflagernden Decke bekrönt, der einen Brunnen umgibt, zwischen der Basis, dem Gesimse und den Eckpfeilern eines Altars oder eines Sarkophags den Raum füllt, um eine Vase sich schlingt, oder selbst von unten nach oben spiralförmig um eine Säule gewunden wird, wie es römischen Imperatoren und dem französischen wohlgefiel. Durch das Relief wird indeß im letzteren Falle die gerade Linie der Säulen in kleinen Hebungen und Senkungen auf unruhige Weise fortwährend gebrochen, und man müßte ein Vogel sein und die Säule in Schraubenwindungen umkreisen, wenn man das Werk ordentlich betrachten und genießen sollte. Selbst die kleine Zierplastik der Cameen, Gemmen, Münzen, Siegel gehört in das Bereich des Reliefs, und die Griechen verstanden eine Fülle hochpoetischer oder sinnvoll bedeutender Anschauungen auf diese Weise in das gewöhnliche Leben hineinzutragen und Nachbildungen großer und ruhmvoller Werke im kleinen zu vervielfältigen. Schon die Schilde des Achilleus und Herakles bei Homer und Hesiod zeigen den idealen Kunstsinn, welcher über den Orient einen großen Schritt voran thut. Aegypter und Assyrier kannten das Gesetz der Composition noch nicht, sie erzählten in ihren Reliefs wie in einer

Bilderschrift, sie stellten die Figuren nebeneinander, übereinander; die Griechen brachten Ordnung in das Durcheinander; vom Kreis aus gliederten sie den Raum ihm gemäß: der Mittelpunkt ward hervorgehoben, ein schmaler Rand bezeichnete den Umfang abschließend, und dazwischen entfalteten sich von der Mitte zum Rand ausstrahlend symmetrische Radien regelmäßige Flächen begrenzend, die nun mit Bildwerk geschmückt wurden. Der Glaubensschild von Cornelius hat zwischen solchen Feldern auch die sondernden Linien noch durch schmale, ein Kreuz bildende Streifen betont.

Wie das uranfängliche Relief eine historische Bilderschrift war, so eignet es sich auch heute noch ganz besonders zum Denkmal, wenn eine besondere That, und nicht so sehr die Totalität eines Charakters gefeiert werden soll. Wir kennen diesen z. B. bei Winkelried weiter nicht, auch sein Porträt ist nicht überliefert, und ganz plötzlich ragt er mit seinem Opfertod in die Weltgeschichte. Daß er also durch ein in den Urfels des Gebirgs gehauenes Relief verherrlicht werde wie er sich die Ritterspeere in die Brust drückt und der Freiheit eine Gasse macht, war ein Vorschlag den Ludwig Eckardt mit Sachkenntniß und Beredsamkeit verfochten hat, dem wir immer noch die Ausführung wünschen.

Weil das Relief schmücken soll, muß es sich auch dem ersten Anblick anmuthig darstellen; der Raum muß auf eine harmonische Weise gefüllt, die Gliederung und Gruppirung muß klar und faßlich, jede Einzelgestalt dem Auge erfreulich sein. Um des Hauptzwecks willen haben die Griechen sich sogar Abweichungen von der Naturtreue erlaubt, wie wenn am Parthenon die Verhältnisse der sitzenden Götter vergrößert, die der Reiter und Pferde aber verkleinert worden sind, um beide mit den einherschreitenden Männern und Frauen in gleiche Kopfhöhe zu bringen, oder wenn die Schenkel der Reiter nicht so verkürzt sind wie bei dem Sitzen auf dem runden Rücken des Pferdes der Fall ist, sondern nur so wie es der Fall sein würde, wenn derselbe nicht mehr als das Basrelief selbst sich über die Fläche erhöbe. Bewegte Kampfscenen und feierliche Processionen eignen sich gleich gut, wie der panathenäische Festzug von Phidias, der Alexanderzug von Thorwaldsen und der Kampf der Hellenen mit den Kentauren und Amazonen am Apollotempel zu Phigalia beweisen. Schon Phidias gab die einzelnen Momente des Zuges, wie sie in der Wirklichkeit nacheinander sich entwickeln, als gleichzeitig nebeneinander, und zeigte die sich erst Vorbereitenden, die bereits auf dem Weg

Befindlichen, die schon Angelangten. Doch sind es bei ihm immer andere Persönlichkeiten. Wie aber mittelalterliche Maler eine und dieselbe Geschichte ihren Hauptvorgängen nach dadurch erzählten daß in mehrern nebeneinander befindlichen Gruppen dieselben Figuren in veränderten Situationen wiederkehren, so haben denn auch neuere Bildhauer, z. B. Schwanthaler, den an sich epischen Stil in der Vortragsweise des Reliefs noch weiter der erzählenden Poesie angeschlossen und in der fortlaufenden Gestaltenreihe auch eine Folge von Begebenheiten dargestellt, sodaß die verschiedenen Mythen der Aphrodite, die verschiedenen Begebenheiten des Kreuzzugs von Friedrich Rothbart ununterbrochen ineinander übergehen und wie ein großes Ereigniß sich dem ersten Anblick darbieten, bei näherm Betrachten aber sich wie die einzelnen Strophen eines Gedichts lesen lassen.

Da das Relief auf die Allseitigkeit verzichtet und an die Fläche gebunden einen bestimmten Augenpunkt erfordert wie die Malerei, so braucht es sich auch malerische Hülfen nicht zu versagen. Es steht in der Mitte zwischen beiden Künsten, bildet von der Plastik aus den Uebergang zur Malerei, und so kann schon bei der Composition das Princip der einen oder der andern vorwalten. Der Hintergrund, von welchem die Figuren sich abheben, kann heller oder dunkler, rauher oder glätter sein; es kann das weiße Elfenbein, die weiße Muschelschale oder der lichte Stein die Figuren zeigen, während die Fläche blau, braun, dunkelroth zwischen ihnen daliegt. Die Zierplastik der Cameen beruht ja auf der Verwerthung eines Materials von zwei Schichten deren Farben verschieden sind. Und der Künstler kann einen Schritt weiter gehen, er kann den Gewändern, den Haaren, dem Fleisch einen an die Natur anklingenden Ton geben ohne in grelle Buntheit zu verfallen. Wir haben in dieser Weise glasirte Thonreliefs Luca's della Robbia und seiner Schule von feinstem Reiz, in harmonischer Stimmung; wir haben auch Holzaltäre deren Schnitzerei durch Gold und Farbe belebt uns in mildem Glanz entgegentritt. Ab:r die Gefahr liegt auch nahe ein plastisch vollendetes Werk zu beeinträchtigen, wie es bei der Meisterschöpfung Knabl's, dem Hochaltar der münchener Frauenkirche geschehen ist; die Himmelfahrt Maria's entzückte uns im einfachen braunen Holzton; als aber der goldglitzernde Mantel und die angepinselten Wangen in Contrast traten und der ruhige Fluß der Linien unterbrochen war, da wünschten wir die Zeit herbei wo dieser bunte Flitter abgenutzt und verstaubt

sein werde, wo die reinen Formen seiner wieder ledig sein würden. Das Plastische soll immer vorwalten; wir fühlen uns abgestoßen wenn es nach Wachsfigurenart das Leben erlügen will; die Farben sollen die Formen hervorheben und nicht für sich gelten wollen.

Wir haben in der Neuzeit viele Einzelstatuen bedeutender Männer erhalten; sie stehen an passenden und unpassenden Plätzen, und gar oft eignet sich die Gestalt des Mannes wenig für die Plastik. Ich möchte einmal empfehlen daß man solche Denkmale womöglich mit der Architektur in Zusammenhang bringe; wie die Plastiker in Nischen der Glyptothek, die Feldherren in ihrer Halle zu München stehen, so könnten Schiller, Lessing, Goethe mit dem Theater, Feldherrn und Staatsmänner mit dem Arsenal und Parlamentsgebäude verbunden sein, und hier einen guten Hintergrund haben, während sie einen bedeutsamen Schmuck bereiten. Dann überlege man ob nicht statt der Statue die Büste vorzuziehen sei, deren Sockel man sinnvoll aufbauen und mit freien Gestalten und Reliefs verzieren kann, die sich bald realistisch auf die Werke des Dichters beziehen und Scenen wie Charaktere aus ihnen darstellen, bald symbolisch die Richtung und Sinnesart des Dichters und Denkers sowie sein Wirken veranschaulichen, endlich Ereignisse aus ihrem Leben erzählen können. So gebe man durch Reliefs, durch architektonische und malerische Gestaltung eines Ehrenmals vom Wesen und Wirken eines Genius Kunde, und stelle das Monument in die Nähe des Lebens und seines Verkehrs; ein Schillerbrunnen auf dem Markt, eine Uhlandsruhe am Neckar, eine Goethehalle auf anmuthiger Höhe, alle mit der Büste des Dichters, dann mit plastischem oder auch malerischem Bildwerk in der erwähnten Weise ausgestattet, wie viel reicher, phantasievoller, erquicklicher wäre das als die in der geforderten Naturtreue mitunter unschönen und in ihrer Behandlung langweiligen Erzstatuen. Ich freue mich der Zustimmung Lotze's: „Welchen Genuß haben wir von einem plumpgeschuhten Dichter im Hausrock? Und wie ganz anders würden wir doch in der Erinnerung an seinen Geist befestigt, wenn die reizenden Phantasiegestalten, die er geschaffen, uns durch eine Reihe von Bildwerken in plastischer Anschaulichkeit vorgeführt würden? Hier fände man ja den Ersatz für die verlorene Mythologie, eine reiche Welt reizender Gestalten, an deren ästhetische Realität wenigstens wir glauben, die dem gebildeten Volk aus dem Umgang mit den Führern seines geistigen Lebens

vertraut sind, und für deren jede einen plastisch mustergültigen Ausdruck zu schaffen eine fast ebenso günstige Aufgabe sein würde als für die Griechen von dem charakteristischen Geiste jedes ihrer Götter die entsprechende Form seiner Erscheinung zu finden."

Wenn wir die Bildwerke des Parthenon alle zusammennehmen, so gewinnen wir eine Vollanschauung von dem Wesen und Walten der Göttin, wie von den verschiedenen Darstellungsweisen der Plastik. Als ruhige Einzelgestalt stand die Göttin im Heiligthum; in den Giebelfeldern der Ost- und Westseite die Geburt der Pallas und ihre Besitznahme von Athen durch den Sieg über Poseidon als zwei figurenreiche, auf symmetrischer Grundlage frei entfaltete Gruppen; an den Metopen Kämpfe der Hellenen, die unter der Leitung der Göttin den Sieg der Cultur über die Barbaren und der heimischen Helden über die Feinde darstellten, Kämpfe der Lapithen mit den Kentauren, des Theseus mit den Amazonen, sodann der Griechen mit den Persern — alle in Hochrelief, Gruppen von je zwei Personen; endlich ein Streifen um die ganze säulenumstellte Wand des Tempels unter der Decke mit einer zusammenhängenden Composition in Flachrelief, den panathenäischen Festzug darstellend, die Verherrlichung der Göttin und ihres Volks durch eine immerwährende gottesdienstliche Feier. Aehnliches ist an mittelalterlichen Domen zu sehen. Hatte allerdings, nach einer feinen Bemerkung von Schnaase, die Schwäche der griechischen Götterlehre die Stärke der Kunst ausgemacht, indem diese die unbestimmten Gestalten schwankender Sagen und Naturanschauungen zu verkörpern und zu beseelen hatte, und daher mit hohem Selbstgefühl auftrat, so demüthigte sich die christliche Kunst vor der Aufgabe die ganze volle Wahrheit der Religion in sinnlichen Formen auszuprägen; ihre Gestalten selbst ordneten sich hingebend einem Unendlichen unter, und wo man Gott und Christus selbst abbildete, da wollte das fromme Gefühl sie nicht in einsamer Größe und selbstgenugsamer Hoheit, sondern in einer innigen Beziehung zu der gnadebedürftigen Menschheit sehen. Die Fassaden aber und Portale der Dome boten Raum für Einzelstatuen, für Reihen und Gruppen wie für Reliefs, und oft gewahren wir zwischen Propheten und Aposteln die Hauptscenen der Geschichte Christi von seiner Geburt bis zur Wiederkehr zum Gericht, und darin wieder das Bild dessen was die Seele zu ihrem Heile bedarf.

Auf andere Art ergibt sich eine reiche Totalität plastischer Darstellung durch Statuen mit einer verzierten Basis. Rauch hat an den Steinmassen, die das eherne Reiterbild Friedrich's des Großen tragen, die Generale, die Staatsmänner, die Gelehrten aus dem Reich des Helden versammelt und eine Reihe von Begebenheiten aus dem Leben des Königs bald realistisch, bald symbolisch in Relief erzählt. Wir betrachten aber zum Schluß noch den Zeus des Phidias und versuchen es den einheitlichen und einigenden Gedanken für die erstaunlich reiche Fülle dieses glanzvollen Wunderwerks der Welt zu gewinnen.

Zeus, der Vater der Götter und Menschen, der Gründer und Erhalter der natürlichen und sittlichen Weltordnung, der Hort des hellenischen Lebens, war zugleich in Olympia der Verleiher des Siegs bei den Kampfspielen, die ihm zu Ehren gefeiert wurden. So thronte er denn im Tempel, dessen Bau nur der Rahmen seines Bildes war, und wenn schon die kolossale Größe desselben seine Erhabenheit über Alles verkündete, so waren in der ganzen Erscheinung wie namentlich im Antlitz Macht und Güte, ehrfurchtgebietende Majestät und huldreiche Milde innigst verschmolzen. Das Scepter der Herrschaft hielt die Linke, auf der Rechten stand die geflügelte Siegesgöttin, das Haupt des Gottes selbst war mit dem Olivenkranz geschmückt, denn er hatte als der Sieger in der Titanenschlacht die wilden Naturgewalten gebändigt und der Welt ein Gesetz des Friedens gewährt. Der Leib des Gottes war aus Elfenbein gewölbt, das Gewand war von Gold, aber mit farbenschimmernden Lilien und Thiergestalten geschmückt, denn auch Pflanzen und Thiere lebten durch ihn und zu seiner Ehre. Ebenso sinnvoll als glanzreich war sein Thron bereitet, aus Ebenholz, Elfenbein, Gold und Edelsteinen. Der Thron ward von vier Pfeilern als Füßen getragen, und die Reliefgestalten von tanzenden Siegesgöttinnen schmückten dieselben. In der halben Höhe der Füße, zwischen dem Boden und dem Sitzbret, zogen sich Querriegel von einem Fuß zum andern, und diese ruhten gleich einem Fries auf der Mauer, die sich bis zu ihnen von unten erhob, und den Thron nicht wie ein leeres Gerüste erscheinen ließ, sondern ihm eine unerschütterliche massive Festigkeit gewährte. Die Schwingen die das Sitzbret trugen waren noch durch einige auf den Querriegeln stehende Säulen gestützt. Der Thron hatte Armlehnen, die Stützen derselben vorn wurden durch Sphinxe gebildet;

die beiden hintern Pfeiler des Throns erhoben sich zur Rücklehne, und zu Häupten des Gottes trug der eine die drei Horen, der andere die drei Grazien. In der Sprache der Mythologie nun wird Zeus als der Vater der Horen und Grazien dargestellt, um ihn als den Begründer der festen Naturgesetze wie den Verleiher der Anmuth in freier Lebensentfaltung zu bezeichnen. Er, der Götterkönig, vermählt sich mit Themis, der Satzung des Rechts, und sie gebiert ihm die Horen: Eunomie (Wohlordnung), Dike (Gerechtigkeit) und Eirene (Frieden); diese walten im Wechsel der Stunden und Jahreszeiten, aber sie bringen auch alles Geistige zum Gedeihen und zur Reife, sie sind das Maß der Zeit als die Norm des Werdens. Dann vermählt sich Zeus mit der Eurynome, der Weithinwaltenden, des Meeres liebreicher Tochter, welche die Fülle der Natur repräsentirt, und aus diesem Bund entspringen die Charitinnen oder Grazien, deren Wesen in freier Huld und Anmuth besteht, die solche Güter der Welt verleihen. Glanz, Frohsinn, Lebensblüte, in diesen Namen (Aglaja, Euphrosyne, Thalia) spricht sich ihr Sein und Walten aus, das in Schall und Schimmer auf den Wellen der Luft und des Aethers sich wiegt, und alles Wachsthum zu reizender Entfaltung seiner Eigenthümlichkeit leitet. Wie schön trugen die beiden Pfeiler der Rücklehne des Throns diese Gruppen, und wie sinnvoll war zugleich in ihnen die Natur des Gottes ausgedrückt! Jede der Armlehnen aber war durch eine Sphinx gestützt, und auf den Seiten an den Schwingen des Sitzbrets war der Untergang der Niobiden dargestellt. Da tritt uns der Ernst des Lebens und die Richtergewalt des strafenden Gottes entgegen. Die Sphinx, die Räthsel aufgebende, war den Hellenen das Symbol für das Räthsel des Daseins; wer es nicht löst wird von ihm verschlungen — darum hielten die Sphinxe thebanische Kinder in den Klauen —, aber es sollte sich dem Menschen in der Anschauung und Verehrung des Gottes lösen, in welchem nach Aeschylos' tiefsinnigem Chorlied alles Denkens Frieden ist. Der Hochmuth aber der sich über die Götter zu erheben glaubt, findet durch die Nemesis als die Macht des Maßes die Strafe für seine Vermessenheit, wie das tragische Schicksal Niobe's und der Niobiden mahnend lehrt.

Die Querriegel waren mit Reliefs geschmückt. Vorn, rechts und links von den Füßen des Gottes, sah man acht Gestalten in Stellungen welche die alten acht Kampfarten der olympischen Spiele abbildeten, unter ihnen Phidias' Liebling Pantarkes, als

siegreicher Jüngling sich die Binde umwindend. Das war ein Wettstreit im freudigen Spiel, über welchem Zeus siegverleihend waltet, eingerichtet der Sage nach zur Erinnerung an Kämpfe der Heroen im Dienste der Cultur, und so sah man denn auf den Querriegeln der andern Seiten, nach Art des Friesbasreliefs von Phigalia, die Schlacht des Herakles und Theseus gegen die Amazonen, welche den griechischen Künstlern neben den willkommenen Motiven des Frauenkörpers und der weiblichen und ausländischen Tracht auch als das Symbol eines barbarischen, fremdartigen und feindseligen Auslandes sich darboten. Unterhalb dieser Querriegel in der halben Höhe der den Sitz tragenden Pfeiler des Throns haben wir einen mauerartigen Verschluß zwischen diesen Pfeilern angenommen, die gleich einer Wand aufgerichteten Schranken, welche nach Pausanias' Bericht das Hineintreten unter den Thron und in das Innere desselben verhinderten, und die deshalb nicht mit Quatremère de Quincy und andern um die Basis des Throns herumgezogen zu denken sind, wo sie den Anblick derselben und die Wirkung des Ganzen gestört hätten, sondern nach der Stelle, wo ihrer im Bericht der griechischen Reisenden Erwähnung gethan wird, sich am Thron selbst befinden mußten, wie das auch Brunn annimmt. Diese Mauerwände waren blau angestrichen und ließen dadurch die aus Gold, Elfenbein und Ebenholz gefertigten constructiven Theile des Throns mit ihrem Bilderschmuck um so klarer hervortreten, während sie selber wie ein gemalter Vorhang zum Raumverschluß dienten. Denn auch auf ihnen waren Figuren aufgezeichnet und nach Art der alten Malerei mit einfachen Farben ohne modellirende Schattenangabe ausgefüllt.

Da die Vorderseite des Throns, von den Füßen des Gottes und von dem Schemel verdeckt, nicht gemalt war, so ordnen sich an den drei sichtbaren Seiten die von Panänus nach Phidias' Entwurf ausgeführten Compositionen in je drei Gruppen, die durch Streifen unterhalb der auf den Querriegeln stehenden Säulen voneinander geschieden waren. Herakles war Stifter der olympischen Spiele, der liebe Sohn des Zeus, sein Stellvertreter gleichsam auf Erden, ein Heiland des Heidenthums, der Held der sich durch That und Buße und Opfertod den Himmel erringt. So sah man ihn denn einmal auf jeder Seite wol in der Mitte; einmal wie er dem Atlas die Last des Himmels abnimmt, der Ausdruck höchster Stärke, dann seinen Sieg über den Nemeischen Löwen, die Befreiung der Natur von wilden Ungeheuern, die Sicherung

der Menschheit gegen sie, endlich die Erlösung des gefesselten Prometheus: die trotzige Eigenmacht des menschlichen Geistes hat sich durch Herakles dem Willen des Zeus versöhnt; sie empfindet ihn nicht mehr als Fessel, wenn sie sich ihm freiwillig anschließt und im Bunde mit der sittlichen Weltordnung wirkt. Sodann auf jeder Seite eine Gruppe von zwei Frauengestalten: Hellas und Salamis mit dem Schiffschnabel in der Hand, das von Zeus geliebte Land der Griechen, unter seinem Walten siegreich vertheidigt durch die Salaminische Schlacht, sodaß die historischen Thaten der Griechen mit ihren mythischen Vorbildern zusammenrückten wie Weissagung und Erfüllung; Hippodamia und ihre Mutter, eine Erinnerung an das Glück des Pelops, der dem Peloponnes seinen Namen gegeben, und an das Kampfspiel in dem er den Preis, die Hippodamia, gewonnen; zwei Hesperiden mit goldenen Aepfeln, die in der Heraklesmythe und sonst als der Lohn für den glücklich bestandenen Streit, als der endliche süße Preis der sauern Lebensmühe und als Liebesgabe himmlischer Huld bekannt sind. Die dritte Stelle an jeder Seite nahmen dann folgende Gruppen ein: des Aias Frevel an Kassandra, Achilleus der die todte Penthesilea emporhält, Theseus und Peirithoos. Hier sind die beiden zuletzt genannten Helden ein Bild der Freundschaft, die im hellenischen Leben eine so große Rolle spielt, deren Beschützer Zeus war. Dagegen reißt den Aias eine wilde Liebesleidenschaft dahin, die Kassandra im Heiligthum der Pallas zu schänden, wofür ihn der Untergang als Götterstrafe ereilte, und das Bild erinnerte somit an das Walten des Zeus, der die Frevel am Heiligen rächt. Wie Theseus und Peirithoos die Freundschaft, so konnte Achilleus und Penthesilea die Liebe repräsentiren, das Gemälde aber auch den Sieg des Griechenthums bezeichnen, was wir nicht mehr entscheiden können, da uns das Wie der Ausführung leider unbekannt ist. Sicherlich aber war nichts gleichgültig an diesem Kunstwerk, mit dem der ideenreiche Phidias seine Laufbahn beschloß. So schmückte der Sieg des Theseus über die Amazonen den Schemel des Zeus, „die erste Heldenthat der Athener gegen Fremde", wie hier Pausanias selber erklärend anfügt, und Löwen trugen diesen Fußschemel des Gottes; die Könige der Thiere dienten dem Könige der Götter, dessen Haupt selber löwenmäßig gebildet war.

Endlich die Basis, welche den Thron trug, war geschmückt mit einem Reigen der Götter. Sie waren alle um den Thron des

Höchsten wie Zierathen dieses Throns versammelt; sie erschienen als die Ausstrahlungen seiner Macht, die Entfaltungen seiner Einheit in der Personification seiner Eigenschaften und Offenbarungsweisen: an den Enden Sonne und Mond, dann Apollo und Artemis, Athene und Herakles, Poseidon und Amphitrite, Hermes und Hestia, eine Charis und wahrscheinlich neben ihr Hephästos, und Zeus und Hera selber, wie sie alle hinblicken auf den Mittelpunkt der ganzen Gruppe, die Göttin der Schönheit, Aphrodite, die eben neugeboren dem Meer entsteigt, geleitet von Eros, dem Gott der Liebe, und von Peitho, der Ueberredung, der herzgewinnenden Redekunst. So war auch hier kein müßiges Nebeneinander, sondern die Götter alle waren auf eine Thatsache bezogen, ein Ereigniß war dargestellt, die Geburt der Schönheitsgöttin, und die Schönheit, die naturwüchsige Harmonie des Geistigen und Sinnlichen, war ja der Grundbegriff des Griechenthums. Und der Zeus der ein Gott ist neben den andern erschien an den Stufen des Throns, auf welchem der Zeus saß zu dem als dem ursprünglich Einen jetzt schon die gebildetsten und tiefsinnigsten Hellenen zurückkehrten, den jetzt Perikles' Freund Anaxagoras als den weltordnenden Geist auffaßte, von dem schon Aeschylos als dem Gott vorzugsweise und schlechthin gesungen hatte. Der geniale Künstler hatte vorahnend die Idee dargestellt die spätere Philosophen ausführten, daß die vielen Götter nur die auseinandergelegten Eigenschaften und Kräfte des Einen seien. Wie die Bilder alle das Walten und Wesen des Zeus veranschaulichten und allseitig erschlossen, habe ich dargethan.

Mit der Tiefe und dem Reichthum des Inhalts wetteiferte die Pracht der äußern Erscheinung. Alle Herrlichkeit der Erde diente ihr. „Mit den großen, einfach gewölbten Massen des unverhüllten Körpers contrastirte das schmuckreiche Goldgewand und die mannichfachen Zierden und Bilder des Throns. Der gelblich dämmernde Lichtschein, welcher vom Golde des Kleides auf das Elfenbein der nackten Theile überströmte, mußte diese wie mit Lebenswärme durchdringen, oder mit dem heitern Schleier eines überirdischen Glanzes verklären.“ Also Feuerbach. Und alle einzelnen Bilder dienten nicht blos die Pracht und Größe des erscheinenden Gottes zu verstärken, sondern auch sein ewiges Wesen zu veranschaulichen. Bei dem ersten Anblick, sagt wiederum Feuerbach, von der kolossalen Masse des Ganzen verschlungen, entwirrten sie sich dem Nähertretenden wie ein glänzendes Chaos zur

geordneten Welt des Weltbeherrschers. Innerlich mit dem Begriff des Zeus unzertrennlich verknüpft, äußerlich immer wieder als die untergeordneten Theile eines größeren Ganzen sich erweisend, erschien dieses Schmuckwerk nur als die vollständige Entwickelung einer einzigen Idee. Alles rundete sich in der Einbildungskraft des Beschauers zu einer kunstvoll gegliederten Hymne, welche dann in der Illusion der Gotteserscheinung selbst zum höchsten poetischen Moment, zur unmittelbaren Berührung des Göttlichen sich erhob.

Fassen wir alles zusammen, so ist es uns kein Wunder mehr daß die Griechen es für ein Unglück erachteten den Zeus von Olympia nicht wenigstens einmal im Leben gesehen zu haben, daß sie sagten sein Anblick sei ein Zaubermittel gegen die Schmerzen des Daseins; denn er gewährte ja die Ueberzeugung von der Gegenwart und Wirklichkeit einer harmonischen Vollendung, die einmal erschaut das Herz mit dem Trost erfüllt daß sie auch überall aus Widerspruch, Trübung und Halbheit sich siegreich erheben werde. Phidias sollte der Religion etwas hinzugefügt haben: in der That hatte er die Idee des Zeus für die Anschauung des Geistes völlig klar gemacht, ihr den kunstgerechten Ausdruck gegeben, in welchem das fromme Gefühl sich befriedigte. Auch der Römerfeldherr Paulus Aemilius bekannte beim Eintritt in den Tempel so im Innersten erschüttert worden zu sein als ob er den Gott selber von Angesicht zu Angesicht gesehen hätte. Ein griechischer Dichter aber sang:

Stieg sein Bild dir zu zeigen nicht Zeus selbst nieder zur Erde,
Nun so stiegst ihn zu schau'n, Phidias, du zum Olymp!

C. Die Malerei.

Ihr Begriff und Stil.

Wir gingen bei unsern bisherigen Betrachtungen davon aus daß in der Kunst das Schöne um sein selbst willen erzeugt, der Geist in seiner Versöhnung und ursprünglichen Harmonie mit der Natur durch die materielle Erscheinung offenbart werde. Die

Kunst stand uns dadurch nicht außerhalb des Lebens, sondern sie gab das Wesen und die Wahrheit des Wirklichen wieder. In diesem Fall aber muß auch das ganze Sein, das bewußte und innere wie das unbewußte und äußere, zur Darstellung kommen, und jeder Weise der Entfaltung des einen muß eine Form und Art des andern entsprechen. Die bildende Kunst nun waltet im Raume für die Anschauung, sie stellt die Anschauungen des Geistes im Nebeneinander der Materie dar, und läßt die Idee in den räumlichen Naturgestalten als deren Seele und organisirende formende Macht sichtbar werden. Die Außenwelt sondert sich uns aber in die unorganische Natur, in die individuellen Organismen und in das Wechselleben dieser untereinander und mit jener. Im Reiche des Bewußtseins haben wir dessen allgemeine Bestimmungen wie sie Allen zukommen und in der gemeinsamen Sitte als Geist des Ganzen, der Nation oder des Jahrhunderts sich ausprägen, wir haben die Persönlichkeit des Einzelnen in ihrer Eigenthümlichkeit, in der Einheit und Ganzheit des Charakters, und wir haben die besondern Lebensregungen, Stimmungen und Handlungen, wie sie namentlich in der Wechselbeziehung der Individuen zueinander hervortreten. Im Zusammenwirken jenes objectiven und dieses subjectiven Moments ergeben sich die drei Künste: die Architektur, welche die allgemeinen Bestimmungen des Geistes in den allgemeinen Formen der anorganischen Natur gestaltet, die Sculptur, welche die selbstbewußte Persönlichkeit in der organischen Gestalt verkörpert, die Malerei, welche die Wechselwirkung der Individuen untereinander und mit der Natur in der Darstellung der dadurch bedingten oder sie veranlassenden besondern innern Vorgänge oder äußern Handlungen ausprägt. Hieraus wird sich uns alles für die Malerei Charakteristische ergeben und entwickeln.

Das Gebiet der Malerei ist das weiteste unter den bildenden Künsten; sie zieht alles Sichtbare in den Kreis ihrer Darstellung, aber sie gibt statt der wirklichen Dinge das Spiegelbild derselben im menschlichen Auge, sie erfaßt die Dinge als Erscheinungen. Wir müssen uns hier zunächst daran erinnern daß Licht und Farbe gleich dem Schall als solche nicht außer uns vorhanden, sondern unsere Empfindungen sind. In aller Erfahrung nehmen wir zunächst nicht Gegenstände wahr, sondern nur die Affection unserer Nerven, eine Veränderung unserer Zustände. Indem wir diejenigen welche wir willkürlich hervorrufen, von denen unterscheiden

welche sich ohne unsere Absicht, ja oft gegen dieselbe ereignen, so schreiben wir diesen letztern einen äußern Grund zu; und wenn von diesem mehrere Sinne zugleich berührt werden, wenn wir etwas zugleich hören, sehen, fühlen, wenn ferner auch andere Menschen denselben Eindruck haben, so zweifeln wir nicht an der Realität der Sache, die unsere Empfindung erweckt hat. Die Naturforschung lehrt uns daß in der Wirklichkeit die Schwingungen der Luft und des Aethers vorhanden sind, deren Wellen an unser Ohr und Auge schlagen, und so die Empfindnng des Tons, der Farbe hervorrufen; sie sind an sich lautlos und dunkel, erst im lebendigen Organismus wird in ihrem Zusammenwirken mit den Nerven Schall und Licht geboren. Das Auge empfängt Bilder auf seiner Netzhaut, aber da wir allmählich schließen daß deren Ursprünge und Gegenstände nicht in uns, sondern außer uns sind, so werfen wir die Strahlen so zurück wie sie eingefallen, und stellen das verjüngte Bild in uns wieder vergrößert außer uns vor: die sichtbare Welt um uns ist der Reflex oder die Objectivirung von Eindrücken die unsere Subjectivität empfangen und gestaltet hat. Indem nun die Malerei dieses Farbenbild der Dinge oder den Widerschein der Welt im menschlichen Auge wiedergibt, will sie die Dinge nicht sowol darstellen wie sie an sich sind, als wie sie dem auffassenden Sinn und Geist erscheinen; sie stellt sie als Erscheinungen dar, in dieser Hinsicht wie in der andern wonach alles Reale sich zunächst dadurch äußert daß es seine innere Kraft entfaltet und sich einen Raum setzt und denselben erfüllt, und in der Form, mit welcher es ihn umschreibt, das eigene Wesen sichtbar macht. Ein jeder lebt in seiner besondern Welt, wie jeder an die graue Regenwand, die von den Strahlen der Sonne getroffen wird, einen eigenen Regenbogen hinsieht, indem er von seinem Standpunkt aus die Lichtreize seines Auges außer sich versetzt. So stellt denn der Maler die Menschen, die Natur nicht dar wie sie an sich sind, sondern nur wie sie von seinem bestimmten Standpunkt aus gesehen werden; dieselben Dinge würden von einer andern Seite sich ganz anders ausnehmen. Der Künstler läßt durch das Bild uns die Welt mit seinem Auge sehen. Seine Subjectivität tritt dadurch in den Vordergrund, sein Standpunkt, seine Auffassung, seine Empfindungsweise machen sich geltend, und die Malerei läßt uns kalt und ist ungenügend, wenn dies nicht der Fall ist.

Die Persönlichkeit des Architekten machte sich noch wenig geltend, sie war in ihrer Thätigkeit getragen gleich dem epischen Volksdichter von der Gesammtkraft der Nation, von dem Stil, der das Empfindungsvermögen der Zeit in Formen ausgeprägt hat, innerhalb deren der Meister sein Werk unter Mitwirkung vieler Kräfte nach allgemeinen Forderungen und Zwecken vollendet. Der Stil war nicht seine Erfindung, sondern ein naturwüchsiges Erzeugniß des Volksgeistes. Der Bildhauer trat schon mehr mit seiner Persönlichkeit hervor. Aber indem er in der Objectivität seiner Schöpfung den bleibenden Typus eines Charakters oder die Urgestalt einer Idee darstellt, muß er ihrer Wesenheit sich anschließen, und aus der Vermählung seines Geistes mit ihr das Werk hervorbringen, das nun für sich selber gelten und bestehen soll. Der Maler aber hat seine eigene Weltanschauung, und gerade diese soll er uns offenbaren; wir wollen die Dinge sehen als den Reflex seiner Seele, seine Gemüthsstimmung oder sein Geist will und soll sich durch die Gestaltung des ihm eigenthümlichen Weltbildes erschließen. Dieser mitwirkende Herzensantheil des Künstlers, dieses Recht der Subjectivität gibt dem Bilde die größere Innigkeit und Wärme, seinen directern Anspruch an unser Mitgefühl.

Hierauf beruhen auch die viel größern Unterschiede der Gemälde. Die Bildsäule des Gottes oder des Helden kann mit mehr oder weniger Vollendung gefertigt sein, aber alle Versuche haben ein gemeinsames Ideal, das der Meister erreicht und es als gültiges und dauerndes Muster für alle Zeit hinstellt; die verschiedene Geistesrichtung eines Phidias und Praxiteles zeigt sich nicht darin daß Praxiteles einen andern Zeus, eine andere Pallas bildete, die in ihrer Weise den Werken des Phidias ebenbürtig wäre, sondern darin daß er einem andern Ideal, dem der Aphrodite, die vollendete Verkörperung verleiht. Michel Angelo und Rafael haben beide Gott Vater gemalt, und indem jeder seine Geisteseigenthümlichkeit im Bild ausprägte, stellte ihn jener im Sturm, dieser im Glanz der aufgehenden Morgensonne dar. Es handelt sich in der Malerei durchaus nicht blos um den Gegenstand, sondern auch um die Subjectivität des schaffenden Künstlers; seinen Geist, seine Empfindung soll das Bild abspiegeln, denn er stellt die Welt dar wie er auf seinem Standpunkt sie sieht. Selbst bei der Abzeichnung einer bestimmten Landschaft hat er die Aufgabe den richtigen Ort zu finden, von welchem aus sie sich wie von

selbst zum Bilde rundet, und es zeigt sich sein Naturgefühl und sein malerisches Vermögen in dieser Wahl des Standpunktes. Wie viel mehr gilt dies bei Geschichtsbildern, deren handelnde Persönlichkeiten erst von der Phantasie geschaffen und zum Ganzen geordnet werden müssen.

Die Plastik bildet den Typus der Verkörperung der Seele in festem Material ab, die Malerei erfaßt die einzelnen Seelenregungen, wie sie auch im flüchtigen Mienenspiel, und nicht sowol im ruhigen Bestehen und in sich Beschlossensein als in den einzelnen Handlungen und Bewegungen sich offenbaren. Denn die Malerei nimmt nicht eine Individualität als eine Welt für sich, sondern in ihrer Wechselwirkung mit andern Individualitäten, in ihrem Zusammenhange mit der Natur; äußere Einflüsse machen sich an ihr geltend und stören jenes Beruhen auf sich selbst, indem sie die Reaction wach rufen oder eine gemeinsame Thätigkeit veranlassen. In der Architektur ist alles durch das Gesetz der Schwere gebunden und gehalten; die Sculptur löst die Starrheit der Gestalt, und indem sie den Schwerpunkt in das Innere derselben legt, gibt sie den Gliedern die Möglichkeit freier Bewegung oder stellt sie in den Punkt des schwebenden Gleichgewichts zweier entgegengesetzten Bewegungen; die Malerei kann zwar noch nicht wie die Musik die Zeitfolge als solche im Flusse der Entwickelung, noch nicht den wirklichen Fortschritt der Handlung gleich der Dichtkunst darstellen, aber sie greift in das bewegte Leben hinein und hebt einen seiner wechselnden Momente hervor, und wie sie nicht so sehr die Totalität des Charakters in ihrem Beharren, als die besondern Erregungen des Gemüths, die besondern Stimmungen der Seele und die Geberden und Handlungen ergreift, durch die sie sich kund geben, gewinnt sie Halt und Ruhe in der Composition des Ganzen, während im Einzelnen die Lebensäußerung des Einen der Beweggrund für die Stellung und Thätigkeit des Andern wird und dadurch der veranschaulichte Augenblick einen Reichthum von Bewegungen enthüllt, indem die gegenwärtige Lage weder vorher da war, noch nachher da sein wird, sondern auf ihr Vor und Nach hinweist. In springenden, schwebenden, stürzenden, fliegenden Gestalten freut sich die Malerei ihrer eigenthümlichen Macht und Herrlichkeit, ihres Vorzuges. Denn indem sie nicht die an sich seiende Realität der Gegenstände darstellt, sondern sie nur auffaßt wie sie uns erscheinen, statt der Dinge selbst ihr Spiegelbild im Auge wiedergibt und durch das Licht die Gestalten

modellirt, befreit sie sich von der Schwere, der die Sculptur in der vollen runden Körperlichkeit ihrer Schöpfungen verhaftet bleibt. Das Werk der Malerei wäre steif und starr, das den plastischen Stil streng einhalten wollte; es legte sich eine Fessel an, welche die im Licht schwimmenden Farbenbilder der Dinge nicht bindet. Das jüngste Gericht von Michel Angelo und Cornelius, die Disputa und Transfiguration Rafael's, Kaulbach's Hunnenschlacht und Homer zeigen den malerischen Stil in dieser Freiheit der Bewegung, in dieser Lösung des Bannes der Schwere, und der vorzugsweise malerische Sinn aller dieser Meister offenbart sich nicht blos in der dramatischen Bewegtheit ihrer Compositionen, sondern auch in der Lust an schwebenden Gestalten und in der Kunst sie darzustellen.

Statt der Darstellung der einen in sich befriedigten und beruhenden Gestalt erfaßt die Malerei die Wechselwirkung derselben mit der Außenwelt; dadurch wird die Persönlichkeit zur besondern Empfindung erregt, zu besondern Lebensäußerungen angetrieben; die Malerei stellt also die besondern Momente dar, Geberden und Handlungen, welche nicht das gleichbleibende Wesen des Charakters, sondern die augenblickliche Stimmung und die durch sie hervorgerufene Thätigkeit ausdrücken. Statt der ruhenden Einzelgestalt ist also die Gruppe in einer besondern Gemüthslage oder Handlung das Malerische. Plastisch ist die Muse Urania, malerisch sind Astronomen die durch das Fernrohr die Gestirne beobachten; plastisch ist Ceres, malerisch sind Roberts Schnitter.

Mit der Ueberwindung der Schwere hängt auch die der Masse zusammen. Die Architektur wirkt durch die Massenhaftigkeit der Gebäude; wenn auch alle Verhältnisse und Formen im Modell eines Gebäudes richtig angegeben sind, den ästhetisch überwältigenden Eindruck gewinnen wir erst durch die imposante Größe der Ausdehnung, gegen die wir uns selber verschwindend klein vorkommen; in der Beherrschung und Besiegung der Masse als solcher bewährt sich hier der Sieg der Idee um so herrlicher, je wuchtvoller und ausgedehnter jene hervortritt. Selbst die Kolossalgebilde der Sculptur sind doch klein neben der Pyramide oder dem thurmgekrönten Dom, und das gewöhnliche Maß der Bildsäule nähert sich dem menschlichen; es ist die Schönheit der Form hier das Erste und Vorwiegende. Die Malerei aber gibt die volle Körperlichkeit ganz auf; sie gestaltet nur auf der Fläche, und der geringe Farbstoff, den sie anwendet, hat nur insofern Bedeutung

als er die Aetherwellen auf eine eigenthümliche Weise bricht, einsaugt oder zurückwirft und dadurch verschiedene Lichtempfindungen in unserm Auge hervorruft. Das Licht ist hier der Träger des Kunstwerks, das an der gröbern festen Materie nur haftet, nur einen Anhalt gewinnt, aber auf den Wellen des Aethers durch den Farbenreiz in unserm Auge lebendig wird. Eine dünne Schicht nebeneinander gelagerter oder miteinander verschmolzener Metalloxyde wird auf ihrer Oberfläche der Anlaß für die Lichtschwingungen, die unser Auge treffen, die unser anschauender Geist wieder zu dem Bilde verbindet, in welchem er den Geist und die Phantasie des Malers wiedererkennt.

In der Architektur hatten wir die Darstellung allgemeiner Ideen und Geistesrichtungen mittels allgemeiner Weltkräfte unter der Herrschaft des Gesetzes, das durch die Construction selbst in seiner Strenge als die unverrückbare Grundlage alles Besondern erschien; die Plastik sprach das Wesen des persönlichen Geistes in der Totalität des Charakters aus, und veranschaulichte in der Gestalt des Leibes den gattungsmäßigen Typus, das ewige Ideal; die Malerei schreitet zum bestimmten Ausdruck des Individuellen und in der Besonderheit Eigenthümlichen fort, und hält sich auch bei diesem an das Momentane, indem sie selbst das flüchtigste Spiel innerer Regungen offenbart. Das Rauhe, Wilde, Zerklüftete, Zerrissene, Phantastische nennen wir vorzugsweise pittoresk in der Natur; an der glatt sitzenden neuen Uniform geht der Maler vorüber und hält sich lieber an den Bettlermantel, statt des neuen regelmäßig gebauten und gleichmäßig angestrichenen Hauses wählt er lieber die Ruine, und sucht den sorgsamen Anzug des zu porträtirenden Mädchens durch eine vom Wind zerkräuselte Locke oder gelöste Schleife malerisch zu machen. Erinnern wir uns daran daß alles Leben sich nicht aus Gesetzen, sondern aus Principien, aus realen Keimen nach Gesetzen entwickelt, die jegliches mit der ihm eigenthümlichen Kraft auf eine originale Weise erfüllt, sodaß nicht einmal zwei Baumblätter oder zwei Nasen einander völlig gleich sind, wenn auch jeder Rosenstock die seiner Gattung zukommende Norm der Blattstellung genau einhält und der kaukasische Typus in allen Europäern sich ausspricht. Die Aegypter unterscheiden auf ihren Reliefs die eigene Nationalphysiognomie von der des Juden und Negers, aber sie charakterisiren die Individualitäten nicht als solche, und die griechischen Plastiker bilden im griechischen Profil ein Ideal, das dem modernen

Physiognomiker Lavater so verhaßt und langweilig war, weil sich das Absonderliche in ihm nur schwer oder gar nicht ausprägt. Der Maler hält sich dagegen an jene originale Triebkraft des Einzelnen, er geht ihr nach und verhilft ihr zu ihrem Recht, und wenn Nothwendigkeit und Willkür streiten, tritt er lieber auf die Seite der letztern, weil auch in der Verirrung doch die Freiheit des eigenthümlichen Selbstes sich bethätigt. Zugleich aber steht jedes Lebendige im allgemeinen Weltzusammenhang, und die verschiedenen Individuen treffen in ihrer Entwickelung aufeinander, ihre Bahnen kreuzen sich, ohne daß dies Zusammentreffen von einem oder dem andern beabsichtigt gewesen wäre, und was wir so ohne unser Wollen und Zuthun erfahren, was sich so für uns ereignet ohne daß wir den Grund erkennen, das nennen wir das Zufällige.

Indem die Malerei das Gesammtleben und die Wechselwirkung der Dinge darstellt, wendet sie sich darum auch mit Vorliebe dieser bunten Fülle des Mannichfaltigen, diesen zufälligen Einflüssen des einen auf das andere zu. Das Ideal der Plastik ruhte als ein Organismus selbstgenugsam in seiner Vollendung; der Maler taucht seine Gestalten in das Wechselleben der ganzen Natur; eine gemeinsame Luft umfließt, ein gemeinsames Licht umstrahlt sie alle, und reflectirt in einem tausendstimmigen Echo von einem Gegenstande zum andern, und die Thätigkeit des Einen wird stets zum Motiv der Bewegung oder Empfindung für das Andere, jegliches greift theilnehmend ein in den allgemeinen Proceß der Entwickelung, an jeglichem erscheint der ihm zufällige Einfluß der Umgebung mitgesetzt. Das Licht öffnet die weite Welt unserm Blick, es entreißt alles Besondere seiner Vereinsamung, und was wir als beleuchtet darstellen das ist sogleich in seinem Bezug zur gemeinsamen Lichtquelle wie in seinem Verhältniß zu andern aufgefaßt, in eine das Mannichfaltige umströmende und verbindende Einheit eingestimmt. Und so können wir sagen: die Malerei schildert das Individuelle der einzelnen Wesen und Kräfte in seinem freien Trieb, in seiner originalen Entwickelung zugleich wie es die Einflüsse der Außenwelt absichtslos erfährt. Statt strenger architektonischer Regelrichtigkeit gilt darum das Ungeordnete, Trümmerhafte oder Ueberwuchernde für malerisch, wenn durch das scheinbar Zufällige die Basis der Symmetrie und in der Zusammenstimmung des Mannichfaltigen die Einheit und das Gesetz als Harmonie empfunden wird. Ohne dies Letztere hätten wir Ver-

wirrung und Zerstörung; das Schöne erfreut uns eben dann wann in und durch die Freiheit die allgemeine Norm der Weltordnung nicht aufgelöst, sondern erfüllt wird. Wir sehen dann das Spiel selbständiger Kräfte wie es dem gemeinsamen Lebensgrund entsprungen ist und in seiner Regsamkeit und Fülle wieder zusammenstimmt. Die hohle krumme Weide, trauernd an der dunkeln Pfütze, ist zwar nicht schöner als das ewige Prototyp des Baums, wie Cherbuliez will, aber sie ist malerischer.

Dem Willkürlichen und Zufälligen in der Außenwelt entspricht in der Seele des Künstlers das Phantastische, indem die Phantasie sich von der Regel des Verstandes entbindet und mit den Formen und Normen der Wirklichkeit spielt. Die Architektur kann ihm höchstens im Ornamente einmal Raum geben; die Plastik schließt es von der klaren Bestimmtheit ihrer Gebilde aus; wie aber die Malerei nicht blos das helle Tageslicht sondern auch Dämmerung und Nacht wiedergibt, und dabei der Ahnung des Beschauers vieles überlassen muß, so erlaubt sie dem Künstler ein freieres Spiel mit den Formen der Natur, sobald er sich nur nicht in tolle Wesenlosigkeit und wirre Gespensterhaftigkeit verirrt und leere Fratzen schafft, sondern die tiefsinnige Innerlichkeit des Gemüths sich darin offenbart, wie bei Albrecht Dürer, oder das Maß und die Harmonie der Composition und der Adel des Stils das Einzelne wieder dem besonnenen Geiste unterwirft, wie bei Kaulbach. Auf dem verwandten Gebiete der Poesie wäre Shakespeare vor allen zu nennen, während unsere romantische Schule sich häufig in gehaltlose Gaukeleien oder in wahnsinnigen Spuk verlor.

In der Architektur wie in der anorganischen Natur herrscht Nothwendigkeit; der plastische Charakter erfüllt sich mit dem objectiven Gehalt des Wahren und Guten; in der Malerei waltet das Individuelle in seiner Selbständigkeit, aber so daß aus Willkür und Zufall die freie Harmonie des Ganzen geboren wird. Oder um einen geistvollen Ausspruch Schnaase's in den Zusammenhang unserer Entwickelung aufzunehmen: „Die drei Künste schreiten in einer natürlichen Ordnung fort, jede folgende faßt ein immer tieferes geistiges Princip auf: die Architektur nur das Leben äußerer Ordnung, wie es auch in der unorganischen Natur erscheint, die Sculptur das Leben des natürlichen Organismus, die Malerei das geistige Gesammtleben der Welt. Dieses Gesammtleben aber läßt sich überall nicht in einzelnen bestimmten

materiellen Stoffen nachweisen; es rinnt nicht in bestimmten Adern und Nervenfäden, sondern es ist durch die feinste Berührung der Dinge miteinander hervorgebracht. Es setzt dabei die andern materiellen Regionen voraus, aber weil es an ihrer Schwere nicht haftet und sich nur über ihnen und nachdem sie vollendet sind entwickelt, so haben sie für dieses geistige Leben keine Bedeutung durch sich selbst, sondern nur durch ihren Schein, der Raum, der Körper nicht wirklich, sondern nur durch seine Lichtwirkungen, durch Perspective, Schatten u. dgl."

In dem Gesammtleben ist das Besondere dem Ganzen untergeordnet, das durch die Wechselergänzung der Einzelnen sich vollendet. Wollte die Malerei darum eine besondere Gestalt so für sich vollenden, in ihr das Ideal so unmittelbar darstellen wie es die Sculptur thut, so würde sie gleich dieser die Gestalt aus der Umgebung herausheben. Wie sie aber die Umgebung in ihr Werk mit hereinzieht und zur Charakteristik auch der geistigen Individualität verwendet, so muß diese als besondere Gestalt sich wieder dem Ganzen einordnen und fügen, das andere auf sich wirken, sich in der Beziehung auf das andere darstellen lassen; die einzelne Gestalt ist hier nur ein Theil, der seine Stellung, sein Licht im Ganzen empfängt und diesem dienen muß. Deshalb kann dann auch die Malerei das Unbedeutende, ja das Häßliche in ihren Kreis ziehen, indem sie es als Glied eines Ganzen, als Bedingung und Contrast zur Schönheit aufnimmt; denn nicht die Einzelgestalt für sich gilt, wie in der Plastik, sondern das Ganze in der Mannichfaltigkeit und Wechselwirkung aller Theile, und nicht blos durch die Form, sondern auch durch die Farbe, deren Glanz und Harmonie die Mängel der Form verschleiern und verklären kann.

Wenn Teichlein einmal sagt: „die Plastik realisirt das Ideal, die Malerei idealisirt das Reale", so können wir auch dieses Wort uns hier aneignen. Denn das Reale existirt in der Vielheit einander ergänzender, für- und miteinander lebender Wesen, und die Malerei zeigt die Schönheit und Einheit welche in der Fülle und dem Reichthum des Lebens sich offenbart, wo zwar alles Besondere für sich ein Begrenztes und Bedingtes ist, aber aus der gegenseitigen Ergänzung und Wechselwirkung aller Dinge ein in sich Geschlossenes, harmonisch Vollendetes hervorgeht. Jenes Gesammtleben kann die Malerei nur wiedergeben insofern sie auf die Materialität der Dinge verzichtet und nicht gleich der Sculptur

die volle runde Körperlichkeit darstellt, sondern nur deren Erscheinung wie sie für das Auge ist. Es ist hier nicht die Macht der Schwere welche die Gestalt und ihre Glieder, welche den Aufbau des Ganzen zusammenhält, sondern der beseelende Geist, das innere Leben, welches die äußere Form bestimmt und in ihr sich ausdrückt. Das Selbst des Menschen ist für uns in der christlich germanischen Welt das Ich geworden, den Hellenen war es der organische Leib, der Geist war nur das Idol (εἴδωλον), das Schattenbild, wie es gleich am Anfang der Ilias heißt, daß der Zorn des Achilleus die Seelen vieler edeln Helden zum Hades hinabgesandt, sie selbst (αὐτούς) aber zum Raub den Hunden und Vögeln dahingegeben, wie es in der Odyssee von Herakles heißt, daß sein Schattenbild in der Unterwelt sei, während er selbst (αὐτός) im Olymp mit der Göttin der Jugend vermählt ward. So ergriff denn der Hellene die Leibesschönheit in ihrer Totalität und ward Plastiker, während die neuere Zeit sich in das Seelenleben, die Gemüthsinnerlichkeit vertiefte und sich zur Malerei wandte.

Doch würde die Malerei als Kunst und die Sicherheit ihrer Wirkung, ihres Verständnisses völlig unmöglich sein, wenn ihr nicht die große Wahrheit zu Grunde läge daß ein und dasselbe Princip, welches die Welt der Gedanken im Bewußtsein erzeugt und zum sittlichen Charakter sich gestaltet, auch als leibbildende Lebenskraft sich den physischen Organismus bereitet, und darum der Körper nicht blos für die allgemeinen geistigen Thätigkeitsweisen zweckvoll gebaut, sondern auch den originalen Eigenthümlichkeiten der einzelnen Seele entsprechend ist, wie z. B. das malerische Talent mit dem feinen Farbensinn des Auges, die musikalische Empfindungs- und Gestaltungskraft mit dem genauen Unterscheidungsvermögen der Töne im Ohr zusammentrifft. Darum vermögen denn auch die einzelnen Regungen der Seele sich in Mienen und Geberden des Leibes kund zu thun, und gerade hierauf kommt es der Malerei an, indem sie den Ausdruck des Seelenlebens vorwiegend sich zur Aufgabe macht. Seelenspiegel aber ist zunächst das Antlitz, und hier wieder vor allem das Auge. Das innere Leben, das für die Sculptur im ganzen Leibe ergossen war, concentrirt sich für die Malerei im Blick. Aus dem Krystall des Auges leuchtet der persönliche Geist mit seiner bleibenden Gesinnung wie mit seinen flüchtigsten Empfindungen; da blitzt der Muth, da strahlt die Freude, da umgibt sich Trauer

und Wehmuth wie mit zartem Schleier und bricht die Begeisterung mit zündendem Feuer hervor. Unterstützt von der Beschattung der Augen und von der Richtung ihres Glanzes beruht der Blick doch wesentlich auf dem Hindurchwirken des innern Nervenlebens, welches das ausstrahlende Licht ebenso mit seiner Empfindungsfülle begabt, wie der Sänger die Stimmung seiner Seele, den Gehalt seiner Brust in den Luftstrom ergießt, den er zum Ton erregt und aus dem Munde hervorsendet, sodaß ein Geist dem andern hier im Laut und dort im Blick durch Luft und Licht die Stimmung des eigenen Gefühls vermittelt und durch Auge und Ohr im andern das verwandte Gefühl erweckt. Dem Laut mögen wir jetzt nicht blos unsere Empfindung anzuvertrauen, sondern durch die Artikulation machen wir ihn auch fähig zum bestimmten Gedankenausdruck im Wort: sollte es aber einer höhern Organisation nicht vergönnt sein auch den Aether auf eine ähnliche Weise zu gestalten, wie der Mensch es jetzt durch die Sprache mit der Luft vermag? Der Schmerzens- oder Freudenschrei sowie der Gesang der Thiere ist solch ein analoger Empfindungsausdruck, über den die artikulirte Sprache sich zur Gedankenmittheilung erhebt. Wesen die die vom Auge reflectirten Aetherwellen nicht blos mit ihrem geistigen Gefühl beseelen, wie der Mensch es vermag, sondern ihnen auch die Bestimmtheit des Gedankens einbilden könnten, gewännen damit eine soviel innigere, raschere, weitreichendere Mittheilungsweise, als die Wellen des Aethers feiner, beweglicher, verbreiteter sind denn die der Luft. Wieviel vermögen wir jetzt uns schon von den Augen abzusehen! Warum sollen wir nicht ein Mehreres hoffen?

Einstweilen versteht die Malerei den Zauber des Blicks und spricht seine Sprache. Geschichtlich lernte sie in der christlichen Zeit, ihrer eigentlichen Aera, die Empfindung eher im Angesicht, in der Bewegung und der durch sie bedingten Stellung des Körpers ausprägen, als sie der Schönheit der Gestalt sich bemächtigte und ihre Rundung durch Licht und Schatten naturtreu zu modelliren verstand. Und so gilt ihr vom Leibe nur dasjenige was zum geistigen Ausdruck dient; die übrigen Theile verhüllt sie lieber im Gewande, um nicht durch sinnliche Reize das Auge abzuziehen von der Hauptsache. Aber durch die Haltung des Körpers, durch das Kleid und durch die ganze Umgebung des Menschen, die sie in den Kreis ihrer Darstellung zieht, sucht sie das Gepräge des innern Lebens anzudeuten, das uns durch Zeit und Ort, Berufs-

geschäfte, Einrichtungen und Verkehrsverhältnisse ebenso angebildet wird, als wir wiederum diese Außenwelt nach unserm Sinne formen und unsern Sinn dadurch kund geben, wie Faust in Gretchen's Zimmer sagt:

Ich fühl', o Mädchen, deinen Geist
Der Füll' und Ordnung um mich säuseln,
Der mütterlich dich täglich unterweist,
Den Teppich auf den Tisch dich reinlich breiten heißt,
Sogar den Sand zu deinen Füßen kräuseln.

So haben wir auch hier wieder das Gesammtleben, die Wechselwirkung der Innen- und Außenwelt, des Geistes und der Natur als den rechten Begriff des Malerischen gefunden.

Perspective, Schatten und Colorit.

Die Malerei gibt das Bild der Welt wie sie Erscheinung ist, das heißt wie sie im menschlichen Auge mittels der Aetherwellen sich spiegelt, empfunden und vorgestellt wird. Die Subjectivität des Auffassenden ist hier der Mittelpunkt, von dem Alles ausgeht oder auf den Alles bezogen wird; die Gegenstände werden nicht dargestellt wie sie an sich sind, sondern wie sie auf einem bestimmten Standpunkt erscheinen. In der Architektur wirkt die Größe des Werks als solche; in der Malerei werden die Gegenstände nach ihrem Verhältniß zueinander gemessen, und die einen Zoll große Figur kann ein Riese sein, wenn die Umgebungen so klein gehalten sind daß jene in Bezug auf sie hervorragt. In der Plastik sahen wir die ganze Gestalt in ihrer vollen runden Körperlichkeit, wir konnten sie umwandeln und eine Fülle von Bildern dadurch im Wechsel der Standpunkte gewinnen; die Malerei hebt nur die von einem bestimmten Ort aus sichtbare Seite der Dinge hervor. Hier kann der Sehpunkt in gleicher Höhe mit den Gegenständen liegen, oder wir können sie von oben, wir können sie von unten wie aus der Tiefe erblicken, was man durch Vogel- und Froschperspective zu bezeichnen pflegt. So erscheinen die Dinge auf mannichfache Weise verändert oder verkürzt; aber ebenso gewähren sie durch eigene Bewegung verschiedene Ansichten, welche uns eine Gestalt nicht in der ganzen Entfaltung ihrer Ausdehnung, sondern in einer Verschiebung und Verdeckung einzelner Glieder und einem stärkern Hervortreten anderer zeigen. Der

Maler, welcher dies auffaßt, stellt dadurch die Bewegung des Lebens dar, und statt der einen ruhenden Gestalt der Plastik kann er uns den Menschen in einer Menge von Figuren zugleich und damit von verschiedenen Seiten, in verschiedenen Stellungen, in stehenden, gehenden, fliegenden, stürzenden Gestalten, in ganzer Ausdehnung wie in vielfachen Verkürzungen darstellen. Es war wol nur ein Scherz wenn Giorgione einen Ritter so malte daß neben der Vorderansicht auch die Rückseite und das Profil in Spiegeln sichtbar wurde, um dadurch den Streit über die Vorzüge der Sculptur und Malerei für seine Kunst entscheiden zu helfen. Die Malerei hat ihren Vorzug darin daß sie statt der einen in sich abgeschlossenen viele aufeinander bezogene Gestalten in den mannichfaltigsten Stellungen und Bewegungen, die hier durch kein Gesetz der Schwere gebunden sind, veranschaulicht. Man denke nur an ein Werk wie das jüngste Gericht von Michel Angelo! Aber man halte zugleich fest, daß hier im Kampf und Sturz der Verdammten auch die gewaltsamsten Bewegungen und die stärksten Verkürzungen durch die Sache bedingt und gerechtfertigt, ja gefordert sind, daß es aber eine zum Verfall der Kunst hinführende Verirrung seiner Schüler war, wenn sie die von innerer Erregung und Thätigkeit hervorgetriebenen, angeschwellten Muskeln nun auch dann wiederholten wo kein Grund derselben vorhanden war, wenn sie mit gewagten Stellungen und kunstreichen Verkürzungen ihre Bravour auch auf Altarbildern zeigten, die sich ihrem Begriff nach dem feierlichen Ritus des Gottesdienstes anschließen und die Gestalten darum in klar entfalteter Würde und Ruhe zeigen sollen. Bewegungen die kein inneres geistiges Motiv haben, sind ein unerquickliches Zappeln und Strampeln, das die Kunst zu meiden hat, damit die in der Sache begründete, der Idee entsprechende Bewegung in ihrer Wirkung nicht beeinträchtigt, in ihrer Bedeutung erkannt werde.

Der realistische Maler nimmt nun einen bestimmten Augenpunkt an, von welchem aus alle Gestalten erblickt sein sollen, sodaß man tieferstehenden auf die Köpfe, höherstehenden in die Naslöcher sieht; die idealisirende Freiheit der Kunst aber befreit uns in dem Raume selbst von seinen Schranken, und kommt zu einer visionsartigen Allgegenwart, wenn sie für verschiedene übereinander sich erhebende Figuren oder Gruppen ebenso viele Augenpunkte annimmt und sie uns damit alle Auge in Auge gerade gegenüberstellt. So läßt uns Rafael seinen verklärt in der Höhe

schwebenden Christus nicht von unten sehen, wo die Gestalt sich verkürzen müßte, und als Correggio in einer Kuppel zu Parma die Himmelfahrt der Maria so darstellte als ob sie über dem Haupte des Beschauers vor sich ginge und demzufolge mit den nackten Beinen der Engelknaben Luxus trieb, so sagten schon die Zeitgenossen mit treffendem Witz: er habe ein Froschragout gemalt. In gleicher Weise wie bei der Transfiguration sind auf der Disputa und überhaupt im alterthümlichen Stil die in der Höhe thronenden Gestalten doch so behandelt als ob der Beschauer sowol ihnen als den Kirchenvätern auf der Erde wagrecht gegenüber wäre. Dasselbe gilt auch von allen Gestalten auf dem Bilde der Madonna Sixtina, und Cornelius und Kaulbach haben recht gehabt ebenso zu verfahren und sich nicht irre machen zu lassen durch einen falschen Realismus, der die Kunst statt zur Offenbarerin des Geistes und seiner Freiheit zur bloßen Abschreiberin der Außenwelt und der Sinneseindrücke macht.

Sodann erscheinen uns die Gegenstände nach den optischen Gesetzen um so kleiner je entfernter sie sind. Der meilenweit abstehende Berg oder Kirchthurm wird von dem in unserer Nähe befindlichen Manne überragt, das lange Gebäude scheint sein Dach in dem Maße, als es uns ferner rückt, gegen die Erde hin zu senken, die Bäume einer Allee treten für unser Auge immer näher zusammen, die Straße wird enger und enger. Man hat die Bestimmung des Größenverhältnisses der Gegenstände nach Maßgabe der Entfernung Linearperspective genannt, da sie durch geometrische Linienconstruction bestimmt wird. Hiermit hängt zusammen daß kleine Dinge nur in der Nähe gesehen werden, in der Ferne aber unmerklich werden und verschwinden, ebenso daß das Detail bei wachsender Entfernung sich in den Eindruck gemeinsamer Massen auflöst: wir sehen den Berg, aber nicht die einzelnen Steine, den Baum, aber nicht die einzelnen Blätter mit Zacken und Rippen. Die Schärfe der Umrisse verschwimmt dadurch auch ins Unbestimmte, und dies wird noch vermehrt, weil wir die Dinge nicht durch den reinen Aether, sondern durch die mit Dünsten erfüllte und bewegte Luft sehen, die sich wie ein Schleier zwischen uns und jene legt. Eine chinesische Verstandesabstraction hat nun gemeint das Kleinerwerden der Fernen und das Zerfließen der Umrißlinien sei ein Fehler, eine Schwäche unsers Sehens, und gehe die Gegenstände selbst nichts an, der Maler habe es also zu meiden, zu corrigiren und alles in seiner

natürlichen Größe und scharfen Bestimmtheit darzustellen. Sie verkennt die höhere Vernünftigkeit dieser subjectivsten der bildenden Künste, die gerade die Darstellung des vom auffassenden Sinn und Geist erzeugten Erscheinungsbildes der Welt sich zur Aufgabe setzt.

Den Eindruck und die Vorstellung der Körperlichkeit gewinnen wir in einem Zusammenwirken des Tastsinns mit dem Gesichte. Das Licht, wie es von der himmlischen Sonne oder einer irdischen Flamme sich ergießt, trifft die ihm zunächst gelegenen oder direct zugewandten Theile eines Gegenstandes am stärksten, abgewandte Partien erscheinen schattendunkel, geneigte Flächen in verminderter Helligkeit; unser Tasten zeigt hiermit das Vor- und Zurücktreten der Flächen in Uebereinstimmung, und ohne daß wir es dann stets anwenden müssen, schließen wir aus dem Lichteindruck auf die Raumerfüllung und Raumgestaltung. Die scharfe Grenze zwischen Licht und Schatten, oder ihr Verschweben ineinander läßt uns das Eckige, Kantige vom Gerundeten und Welligen unterscheiden. Hierzu kommt daß die in das hellere Licht hervorragenden Theile dasselbe den in dessen Richtung hinter ihnen liegenden Partien entziehen, oder wie wir sagen einen Schatten auf sie werfen. So modellirt sich uns die Körperwelt in ihren Formen durch Licht und Schatten für das Auge, und die Malerei erreicht innerhalb des Umrisses der Gestalt diesen Schein der Körperlichkeit durch Schattirung, durch die dem Naturbild abgelernte Vertheilung von Licht und Schatten. Auch hier schon gilt das Einzelne nicht für sich, sondern in seiner Beziehung zur Lichtquelle und zum Auge des Beschauers, sodaß wir sogleich wieder dieses Wechselverhältniß, im Unterschiede von der Selbständigkeit des Einzelnen, als das Malerische gewahren.

Das Gemeinsame eines Ganzen oder das Gesammtleben offenbart sich aber noch weiter dadurch daß jeder vom Licht bestrahlte Gegenstand wie ein Schirm vor andern steht, denen er den Anblick oder die Einwirkung der Lichtquelle entzieht, daß er ein perspectivisch verschobenes Bild von sich als Schlagschatten auf seine Umgebung wirft, nach andern Seiten aber wieder von sich aus Licht reflectirt. So wird die Schattenseite des einen durch die Lichtseite des andern in sanftem Widerschein erhellt, und besonders durch glänzend spiegelnde Oberflächen ein vielstimmiges Echo von Lichttönen hervorgerufen, das Grelle durch fern hereinspielende Schatten gedämpft, das Dunkle durch hereinschimmernde Reflexe

gemildert. Die Wechselwirkung aller Wesen in der Natur wird auch auf diese Art dem Auge im Bild offenbar. Und ein gemeinsames Licht umfließt alle Dinge, und während ganze Massen von hellen und schattigen Partien sich sondern und doch wieder zum Ganzen zusammenstimmen, tritt dieses Ganze und damit das Gesammtleben als das herrschende auch hier in der Malerei hervor. Sie bleibt innerhalb des plastischen Princips nachahmend befangen, wenn sie nur der Modellirung der einzelnen Gestalten als solcher durch Licht und Schatten nachtrachtet; sie erhebt sich in ihre eigene Sphäre, wenn sie eine Fülle von Dingen durch Licht- und Schattenmassen gliedert und die einzelnen untereinander durch Schatten die sie werfen, durch Licht das sie zurückstrahlen, in ihrer Wechselwirkung und Verbindung zu einem Ganzen zeigt, welchem ein gemeinsamer heller oder dunkler, ernster oder heiterer Ton eine Stimmung verleiht, die sich über das Besondere in der Art verbreitet daß es nirgends in greller Weise für sich aus ihr hervortritt. Licht und Schatten nehmen in ihrer Kraft und Bestimmtheit mit der wachsenden Entfernung ab, und indem dies der Linearperspective entspricht, erhält ein Bild Haltung, wenn die Abstufungen des Vorder-, Mittel- und Hintergrundes wohl bewahrt und durch stetige Uebergänge vermittelt sind, sodaß jeder Gegenstand durch Größe, Formenbestimmtheit, Licht und Schattenstärke zumal seine genau und klar bezeichnete Stellung im Ganzen hat, und die Dinge der Nähe und Ferne nicht untereinander fallen, sondern ihren Stand behaupten. Auch hier ist das malerische Sehen das perspectivische, das nicht blos auf die Einzelgestalt, sondern auf die Totalität des Raums gerichtete; der Hintergrund und seine Vertiefung, die mannichfaltigen Verschiebungen und Verkürzungen der Formen nach dem Standpunkt des Anschauenden, die Eingliederung alles Besonderen in das Weltbild der auffassenden Subjectivität gehört zum malerischen Stil; das Gemälde gibt uns kein mikrokosmisches Ideal der anorganischen Natur durch die anorganische Masse selbst, keine körperliche Darstellung der Leibesschönheit, sondern es zeigt die Welt im Spiegel der Seele als deren Widerschein mittels des Lichtes, das ja auch in der Wirklichkeit unser Bewußtsein von einer mannichfaltigen und in sich zusammenhängenden Vielheit und Einheit der Dinge vermittelt.

Indem wir mit zwei Augen sehen, erhalten wir eigentlich zwei Bilder eines und desselben Gegenstandes, das eine etwas mehr von links, das andere etwas mehr von rechts aufgenommen; sie

schieben sich also auch nicht ganz übereinander, die Grenzen gerade bleiben ungedeckt, es ist als ob wir um die Dinge ein wenig herumsehen; das Stereoskop beruht ja darauf; es gibt zwei Photographien die vom Standpunkt beider Augen aufgenommen sind; indem sie in unserer Empfindung zusammentreffen, meinen wir die Körperlichkeit zu erblicken. Während die Plastik die objective Form der Gestalt in aller Schärfe und Bestimmtheit gibt, hält sich die Malerei an diesen subjectiven Eindruck, der die Grenzen etwas verschweben läßt. Sie zieht darum keinen strengen festen Liniencontour, sondern sie stellt farbige Flächen nebeneinander, die durch das Spiel von Licht und Schatten sich für uns abrunden, erhöhen und vertiefen; sie taucht auch im Bilde die Gegenstände in das gemeinsame Licht, das sie in der Wirklichkeit umfließt; sie betont statt des Einzelnen dies Ganze, das alles Besondere in sich enthält. Dürer, Holbein, Cornelius sind vorwiegend Zeichner, Correggio, Rembrandt, Rubens, Murillo, Delacroix ganz eigentlich Maler.

Das Licht aber wird, wenn es die Körperwelt berührt, von ihr modificirt, und je nach der Geschwindigkeit der Schwingungen seiner Strahlenwellen gewinnen wir den Eindruck der verschiedenen Farben. Von den Körpern wird der volle Strahl bald gebrochen, bald zerlegt, bald wird ein Theil absorbirt und ein anderer reflectirt, der dann unser Auge trifft. In der Farbe erscheint uns der Körper nicht als ein außen angestrichener, sondern durch sein Verhalten zum Licht offenbart sich uns sein inneres Wesen mit jener Wärme und Frische, die einen Goethe zu dem Ausspruch veranlassen konnte: „Alle Darstellung der Form ohne Farbe ist symbolisch, die Farbe allein macht das Kunstwerk wahr, nähert es der Wirklichkeit.“ Er that es im Anschluß an Diderot's Wort: „Die Zeichnung gibt den Dingen die Gestalt, die Farbe das Leben.“ Wie ein Wesen durch seine Bewegungen die Luft in Schwingungen setzt und sich dadurch im Tone kundgibt, so sehen wir seine noch viel feinern Lebensregungen durch Vermittelungen der Aetherwellen, und empfinden sie als Farbe.

Auf Lebhaftigkeit und Glanz der Farbe beruht ein großer Theil des Reizes der Natur, und hier vermag die Kunst nicht unmittelbar mit ihr zu wetteifern, geschweige sie zu übertreffen. Einzelne Maler haben zwar gerade hiernach getrachtet und sich bemüht ihre Bilder sogar um seltener oder absonderlicher Glanzeffecte willen zu malen. Dieser Verirrung setzte Unger in der

gediegenen Schrift vom Wesen der Malerei das goldene Wort entgegen: „Die wahre Kunst verschmäht das Außerordentliche, weil sie bei Ermittelung der Gesetzlichkeit des Ordentlichen vollauf zu thun findet ohne ihr Ende je zu erreichen.“

Unser Auge hat das Verlangen nach dem ganzen Licht, nach dem vollen Accord der einzelnen Farbentöne; wenn es eine bestimmte Farbe sieht, so ergänzt es von sich aus die ihr entsprechende. Wir haben bekanntlich drei Grundfarben, Blau, Roth, Gelb, und zwischen ihnen liegen Violett, Orange, Grün. Grün enthält was dem Roth fehlt, die Mischung von Blau und Gelb. Orange besteht aus Gelb und Roth, ihm fehlt das Blau. Darum erscheinen uns weiße Blumen auf grünem Grund röthlich, und wenn wir ein auf weißes Papier gemaltes blaues Kreuz scharf ansehen, und dann von ihm weg auf das weiße Papier blicken, so meinen wir dort dasselbe Kreuz orange zu sehen, indem unser Auge an der gereizten Stelle jetzt die ergänzende Farbenempfindung von sich aus erzeugt. Darum erfreut es uns so, wenn die Wirklichkeit diesem Verlangen nach Harmonie entgegenkommt und an der grünen Rosenknospe in dem hervorbrechenden Blütenblatt das ergänzende Roth enthüllt. Für den Maler ergibt sich hier die Aufgabe der Farbenharmonie. Um ihretwillen braucht er die einzelnen Lokaltöne nicht abzuschwächen, er kann sie ihre vollgesättigte Kraft entfalten lassen, wenn er nur jeden einzelnen durch einen oder mehrere ihm entsprechende ergänzt. Die unmittelbare Befriedigung die wir vor Rafael's Madonna della Sedia empfinden, liegt neben der in sich gerundeten Composition und neben der Innigkeit und lieblichen Klarheit des Seelenausdrucks auch darin begründet daß roth, blau, gelb und die daraus gemischten Farben in einer Weise zur Wirkung kommen welche stets die eine durch die andere ergänzt; könnte man diese Farbenstrahlen im Brennglas vereinigen, wir würden die Empfindung des reinen Lichtes haben. Damit aber jede Farbe zur Wirksamkeit komme, muß die Ausdehnung die ihr auf einem Bilde gewährt wird, im umgekehrten Verhältniß zu ihrer Leuchtkraft stehen, und das Roth z. B. einen um so kleinern Raum einnehmen, als es das Braun an Helligkeit übertrifft. Sollen bei der Verzierung einer Fläche Gelb, Roth, Blau verbunden werden, so beachte man daß sie nach der Stärke ihrer Reizung sich im Verhältnisse des goldenen Schnittes verhalten; Blau zu Roth, wie Roth zu Gelb, sodaß drei Theile Gelb fünf Theilen Roth und acht Theilen Blau die Wage halten, und auf

einer 16 Fuß großen Fläche also 8 Fuß blau, 5 Fuß roth, 3 Fuß gelb sein werden. Da Violett aus Roth und Blau besteht, so werden 3 Theile Gelb, 13 Theile Violett gut zusammenwirken, oder den 5 Theilen des energischen Roth werden 11 Theile (8 + 3) des aus Blau und Gelb neutralisirten Grün entsprechen. Wird eine Farbe gesättigter oder dünner und blasser als andere aufgetragen, so muß auch hier die größere Intensität der einen durch größere Extensität der andern das Gleichgewicht gehalten werden. Wenn indeß auch ein Maler die einzelnen Lokalfarben treu wiedergäbe, die Gegenstände so wählte daß der volle Lichtaccord erschiene, so würde sein Gemälde dennoch einem illuminirten Kinderbilderbogen gleichen. Denn beim Illuminiren wird eben das Einzelne für sich angestrichen; das wahre Malen unterscheidet sich durch die Rücksicht auf das Ganze, durch die Auffassung der gegenseitigen Reflexe, durch die Zusammenfassung alles Besondern in einem gemeinsamen Ton.

Im Bilde soll uns nicht blos die vielstimmige Harmonie der Farben einen Ersatz für den Zauber des natürlichen Lichtglanzes und einzelner lebhafter Farbenreize gewähren; der Künstler kann die Stimmung der Natur im Ganzen wiedergeben und mittels ihrer auch dem Einzelnen eine sonst unmögliche Wirksamkeit sichern. Man betrachte ein Atlaskleid von Mieris, wie es glänzt und schimmert im Bilde; man decke nun das übrige Gemälde zu, und jenes wird schmuzig und düster aussehen. Aber weil alle Farben seiner Umgebung tief und dunkel gehalten sind, erlangt es im Zusammensein mit ihnen seine leuchtende Wirkung. Unser Farbenmaterial hat weder ätherische Reinheit noch Leuchtkraft, es strahlt das Licht zurück, aber erzeugt es nicht; der Natur, namentlich dem freien Farbenspiel im Glanz der Sonne mit Luft und Wasser gegenüber, erscheint es grell und dennoch stumpf und kalt. Unser hellster Farbstoff kann das Weiß in seiner Reinheit, aber nicht als blendenden Glanz wiedergeben. So wird es für Glanzlichter ganz naher Gegenstände aufgespart; aber um so viel schwächer es selbst ist wie diese, um so viel tiefer wird das ganze Bild zu halten sein, um so viel muß auch die Naturfarbe der andern Gegenstände abgedämpft werden.

Auch abgesehen von dem schillernden Glanz der Seide oder dem weichen milden Schein des Sammts erscheint die Farbe eines Gewandes und ebenso aller Gegenstände anders im Licht, anders im Schatten. Der letztere verdunkelt die Lokalfarbe und läßt sie

nicht zur Geltung kommen, sondern ersetzt sie durch eine verwandte von tieferem Ton. Aber hier ist kein scharfer Uebergang bei der Wellenlinie gerundeter Körper, sondern dieselbe modellirt sich dem Auge durch die Vermittelung eines Halbschattens und sein Verschweben ins Helle und Dunkle. Und so treten zwischen die beiden Farben der Licht- und Schattenpartie noch aus beiden gemischte Uebergangstöne, die man gebrochene Farben nennt, indem in ihnen die reine Kraft der Extreme ermäßigt oder gebrochen erscheint, und so gelingt es eine Lichtempfindung in die andere allmählich verklingen zu lassen. Gegen den Umriß hin wird der Schatten des runden Körpers, z. B. einer Säule, durch das von der andern Seite ihn umfließende Licht wieder etwas erhellt, und darum auch wieder die gebrochene Farbe des Halbschattens angewandt, was den Eindruck einer jenseits der Grenze der Sichtbarkeit sich fortsetzenden Körperlichkeit hervorruft. Die Farbencontraste verschiedener Dinge aber finden ihre Versöhnung und Verschmelzung gerade dadurch daß sich in den Schattenstellen eines jeden von ihnen schon andere Farben einstellen, und diese durch die gebrochenen Farben der Halbschatten verbunden werden. Der Schatten dämpft an sich die Macht einer jeden Lokalfarbe, und im verminderten Lichtquantum wie in der Dämmerung nähern sich die verschiedenen Eindrücke einander. Die friedliche Lösung der Gegensätze, die das göttliche Auge im Universum sieht, das menschliche im Bruchstück seines Gesichtskreises oft vermißt, aber ahnungsreich fordert, wird auf solche Weise für das Kunstwerk im engen Raume möglich, und indem es so das Wesentliche der Natur offenbarend hervorhebt, tritt es ihr gegenüber in sein Recht und seine Würde.

Die Wechselwirkung der einzelnen Dinge zum Ganzen wird unserm Auge besonders dadurch erkennbar daß jeder Körper die Farbenstrahlen, welche seine Oberfläche zurückwirft, nach allen Seiten hin entsendet; wir empfinden ihren Reiz in unserm Auge, aber diese Strahlen sind ebenso auf unserer ganzen ihnen zugewandten Körperhälfte, wie in der ganzen Umgebung vorhanden, abgestuft im Verhältniß der Nähe und Ferne. Jeder Körper empfängt von den andern Körpern, die ihn umgeben, einen mannichfaltigen farbigen Abglanz, der zwar gegen die Macht der von der Sonne ausgehenden Beleuchtung und der dadurch hervorgerufenen Lokalfarbe gering erscheint, nichtsdestoweniger aber vorhanden ist. Will man ihn deutlich sehen, so lasse man den Wider-

schein eines rothen, von der Sonne beschienenen Tuches auf ein weißes Papier fallen, oder beachte wie die innerhalb einer Straße aufgeworfenen Schneehaufen in ihren Schatten die Farbe des neben ihnen stehenden Hauses zeigen. Die farbigen Lichtreflexe, die das sowol durchsichtige als spiegelnde Wasser wirft, bestrahlen mit ihrem Widerschein die Schattenpartien der Häuser an den Kanälen Venedigs, oder der Schiffe und der Gestalten die sich auf den Wellen bewegen. Daher verschwindet dort der eintönig dunkle Schatten für das Auge, und die Welt erscheint so lichtklar, so farbenheiter, so prachtvoll, daß die dortigen Maler, durch die Natur selbst auf das Studium des Colorits gewiesen, alles hell in Hell malen und mit Licht in Licht modelliren lernten. Und was bei ihnen so deutlich vorlag das findet sich minder bemerklich überall; die den Sonnenstrahlen abgewandten Theile der Körper werden durch das zerstreute Licht, durch die beleuchtete Atmosphäre einigermaßen erhellt, empfangen aber zugleich den Widerschein der beleuchteten Gegenstände um sie herum und damit einen Anhauch von der Farbe derselben. Dieses wechselseitige Beschatten und Beleuchten der Dinge, dieses vielstimmige Farbenecho zu verstehen und dadurch ein Bild des Gesammtlebens zu gewinnen ist die Aufgabe des Malers.

Im Ineinanderspielen von Licht und Schatten, in ihrem Verschweben und Verzittern ineinander entsteht das Helldunkel. Sein Zauber besteht einmal in jenem süßen Dämmerschein, der sich dadurch bildet daß die verschiedenen farbigen Strahlen ineinander verschmelzen, wie in dem Innern einer Kirche mit gemalten Fenstern; dann besonders darin daß Licht und Schatten sich vermählen, daß nirgends ein grelles Licht hervorsticht, nirgends ein völliges Dunkel die Formen und ihre Modellirung umfängt, sondern jenes zart gedämpft und dieses durch sanften Widerschein erhellt und verklärt wird. Lichtreiche helle Farben in Schattenpartien, lichtarme Farben an den ins Licht hervorragenden Stellen helfen hier trefflich mit. Wir ruhen im Schatten dichtlaubiger grüner Bäume, aber die ganze Atmosphäre ist sonnenheiter und der Himmel blauglänzend und die goldenen Strahlen blitzen da und dort herein und werden von den windbewegten Blättern reflectirt. In diesem Spiel von Licht, Schatten und Farbe wird auch die Schärfe der Formenumrisse gemildert und ein mehr musikalischer Ausdruck des Gemüths mit seiner Empfindungsfülle tritt an die Stelle der plastisch klaren Anschauung. So malte

Correggio seine wonnetrunkene Io, seine büßende Magdalena in dieser Waldesgrüne. Wenn aber die Holländer in Rotterdam und andern Städten die Kanäle zwischen den Straßen mit einer Allee bepflanzten, so gewannen auch sie statt der venetianischen Lichtfülle im Kampf und der Wechseldurchdringung des Schattens der Bäume und der Lichtspiegelungen der Wellen alle Reize eines Helldunkels, für die ihren Malern die Augen aufgehen mußten, und die dann auch bei der Darstellung von Innenräumen zur Wirksamkeit kamen. Rembrandt liebt mehr den Kampf und die Nacht, aber um auch in der Schroffheit der Contraste noch die Harmonie siegen zu lassen und in die tiefsten Schatten hinein doch die Formen und ihre Bewegung zu tragen und darin ebenso auf- als untertauchen zu lassen. Doch darf man wol sagen daß bei ihm die hereinbrechende Nacht das Licht zu verschlingen droht, während dieses bei Correggio alles Dunkle verklären will.

Zum vollen Verständniß des Helldunkels ist freilich noch die zwiefache Wirkung der Luftperspective vorauszusetzen. Die Luft selbst ist körperlicher Art und viele kleine Körper schwimmen in ihr; so bildet ihre größere Masse, die sich zwischen uns und entferntern Gegenständen befindet, immer ein Hinderniß für die scharfe Auffassung der Farben und Formen, mehr in unserm Norden als im hellen Süden, dessen durchsichtige Luft uns manchmal an besonders klaren Tagen überrascht, wenn wir auch unter unserm Himmel Formen und Farben weithin in jener duftlosen Klarheit erblicken, die van Eyck und seine Schüler auf ihren Bildern anwandten um die unverschleierte Herrlichkeit einer gottdurchwirkten Natur darzustellen. Die Luft ist nicht farblos. Die fernen Berge erscheinen uns blau, ebenso das Gewölbe des Himmels, weil wir hier keine Lokalfarbe, sondern die der Luft selbst wahrnehmen. Je weiter die Gegenstände von uns abstehen, desto dichter webt sich dieser Schleier der Luft, der die Farben jener umzieht und sich mit ihnen verbindet oder ganz an ihre Stelle tritt. Die Haltung, die wir für das Gemälde durch die Bewahrung der Linearperspective und der nach Maßgabe der Abstände sich vermindernden Lichtstärke und Formenschärfe verlangten, findet durch ihre Verbindung mit der Luftperspective und deren Abstufung ihre Vollendung, und der Duft der Ferne sondert sie von der Nähe; und doch hält die gemeinsam umfließende Luft die Dinge wieder zusammen und erleichtert die Harmonie ihrer Wechselwirkung.

Und die Luft selbst erfährt von der Sonne oder vom Mond wechselnde Beleuchtungen. Die kühle Frische des Morgens nach dem Aufgang und der warmgelbe Ton des Abends vor dem Untergang der Sonne sind allen bekannt. Sie ergießen sich über die ganze Landschaft, über das ganze Bild und modificiren die einzelnen Lokalfarben im Licht wie im Schatten eine jede in ihrer Weise. Trefflich sagt Vischer hierüber: „Heiter und warm, trüb und kühl, dumpf, heiß, brütend und schwer, kalt und herb, wehmüthig, bang, düster, traurig: das alles liegt im Tone der bloßen Licht- und Schattengebung nur wie ein ferner Anklang; jetzt legen sich diese Stimmungen mit der sanftern und feurigern Kraft des Bräunlichen, Röthlichen, Gelblichen, Bläulichen über das Ganze. Der Ton kann sich zu starken Farben steigern, aber wenn Feuer oder Sonne ein glühendes Gelb oder Roth über eine Scene oder Landschaft verbreiten, so sind es doch nicht blos die brennenden Hauptlichter, sondern es ist noch mehr das unbestimmtere Verschweben dieser Glut in den nicht unmittelbar beleuchteten Theilen, was den Ton bildet, und dieselbe Zartheit des Gefühls und Pinsels fordert wie feiner Silberflor einer milden Mondbeleuchtung. Wäre ein auffallend farbiges Hauptlicht schon an sich der ganze Ton, so hätten jene bestechenden Modebilder in Tragantbeleuchtung, worin besonders das beunruhigende, unkünstlerische Violett nicht gespart ist, freilich das Geheimniß des Tones erschöpft. Zu diesem Geheimniß gehört nun daß der Hauptton unbeschadet der Einheit seiner Herrschaft sich in die untergeordneten Lokaltöne zerlege, deren Ursache darin liegt daß die Luft an den einzelnen Stellen theils an sich da geschlossener, gedrängter, dumpfer, dort freier, reiner, heiterer ist, theils mit den Lokalfarben der Gegenstände sich zu eigenthümlichen Farben mischt."

Wohl hat Vischer recht hier von einem Geheimniß zu reden. In aller Kunst ist etwas Unsagbares. Wenn sich das innerste Wesen wie die äußere Erscheinungsvollendung eines Werks erschöpfend in Begriffe fassen und in Worten darlegen ließe, so wäre es ein weiter Umweg des Künstlers durch jahrelange Arbeit etwas zu Stande zu bringen was sich mittels der Rede ja so leicht und in so kurzer Zeit veranschaulichen und mittheilen ließe. Wie ein Bilderbogen illuminirt werden soll das läßt sich beschreiben, aber die naturwahre Vollendung des Colorits mit diesem Ineinanderschmelzen der mannichfaltigsten Farben im Wechselspiele so vieler Bedingungen und in diesem allen der harmonische Einklang zum

Ganzen, das ist etwas das gesehen, empfunden und gemalt sein will. Daß die Farben nicht blos nebeneinander liegen, sondern ineinander spielen ist die Aufgabe des Malers; die Zeit kommt ihm dabei zu Hülfe, sie läßt unter Mitwirkung des Lichts und der Atmosphäre das Einzelne zum Ganzen verschmelzen und verleiht dem Bild einen sanften Glanz, gleich der edeln Patina die das Erz im Lauf der Jahre überzieht. Es ist dies der Schmelz der Farbe, der allerdings eine sorgsame und innige Behandlung von Seiten des Künstlers voraussetzt, der die rohe Kraftäußerung der Farbe als Bildungsmaterials, das Grelle wie das Stumpfe das diesem anhaftet, zu bändigen versteht, wie Unger richtig hervorhebt, aber doch nicht sowol mit diesem Kenner auf Rechnung des religiösen Herzensantheils der alten frommen Meister an ihren Werken gesetzt werden darf, als er vielmehr die Harmonie der Farben mit Rücksicht auf ihre Leuchtbarkeit zur Grundlage hat, sich aber wo diese gewährt ist von selbst bildet und auch die Werke weltlicher Meister nicht verschmäht.

In dem Worte Stimmung, das wir hier so oft anwenden mußten, liegt ein musikalisches und subjectives Element angedeutet, das die Malerei von der Plastik unterscheidet und sie in das Reich der Töne und der Innenwelt des Gemüths aus dem Gebiet der Formen und der Anschauung hinüberblicken läßt, ohne daß sie das letztere jemals verlassen könnte. Denn wenn wir auch von Correggio sagen er sei eigentlich ein großer Musiker, dessen Gestalten sich gleich Klangfiguren auf den hin- und herschimmernden Farbenwogen selig wiegen, oder nur wie die Träger des an ihnen sich offenbarenden Farbenzaubers und der aus ihnen hervorquellenden Empfindungsfülle erscheinen, sodaß er um der Macht des Gefühls und der Reize des Lichts willen die Composition und Zeichnung vernachlässigt — er bleibt doch immer im Raum, sein Werk verhallt nicht im Flusse der Zeit, sondern verharrt für das Auge des Beschauers, und man kann daher nicht mit Hegel sagen, daß die Malerei in die Musik übergehe, während sich allerdings bei ihr innerhalb der bildenden Kunst die Innerlichkeit des Gefühls als solche und die Auflösung der äußern Eindrücke im Flusse der Zeit zu einem geistigen Ganzen bereits ankündigen, die dann in der Musik ihre entsprechende Darstellung und Ineinsgestaltung finden.

Wir verlangen aber die harmonische Stimmung des Gemäldes zuerst in dem Sinne daß die in ihm angewandten Farben einander

zur Totalität ergänzen und das Auge das subjectiv Geforderte sofort auch objectiv vorfindet. Dann stellt sich ein Weiteres damit ein daß die Lichtstärke der Farben berücksichtigt wird, die bei dem Gelben am mächtigsten, bei dem Blauen am schwächsten ist und im Roth die Mitte hält, und daß im Bilde keine einzelne schreiend für sich hervorbricht, sondern ein gemeinsamer Ton schon dadurch gewonnen wird daß sie alle zugleich saftiger, vollgesättigter, oder blasser, gedämpfter aufgetragen werden, daß die Stärke der einen durch die Stärke der andern im Gleichgewicht gehalten wird. Natürlich behalten die verschiedenen Abstufungen des Vorder-, Mittel- und Hintergrundes dabei ihr Recht. Aber in der immerhin harmonischen Zusammenstellung stimmen die Farben, nach dem bezeichnenden Worte des Malers Teichlein, doch erst wie die Instrumente des Orchesters auf die Stimmgabel. „Ihre Harmonie ist noch nicht der Ausdruck einer ideellen Stimmung. Des letztern werden sie erst fähig, wenn mit dem Brechen der ganzen Farben die halben Töne und modulirenden Uebergänge die farbige Melodie in Fluß bringen.“ Wir sahen ferner wie der Eindruck der Glanzlichter nur dadurch ermöglicht ward daß die umgebenden Farben gedämpft wurden. In dieser äußern Stimmung nun bilden sich sofort wieder die Stufen des Hellen, des Düstern, des tagig Heitern oder Trüben und wirken wieder ebenso bestimmend auf unser Gemüth, als sie die Zustände, die Stimmung desselben in der Seele des Malers durch das Bild offenbaren. So findet das ahnungsreiche Dämmerleben der Gefühlswelt seinen Widerklang im Helldunkel, innerhalb dessen durch das Spiel von Licht und Schatten die festen Formumrisse auf den bewegten Aetherwellen verschwimmen und ineinander fließen. Und wie das Einzelne durch die Wechselwirkung mit dem Andern als Glied eingefügt ist in das Ganze, durch dessen Leben die Lebhaftigkeit der besondern Farben bei aller überschwenglichen Leuchtkraft doch gedämpft erscheint, so entwickelt sich im bunten Glanz der Außenwelt selbst die Harmonie als die Lösung aller Contraste, als der Einklang alles Mannichfaltigen, und tritt somit im Bild uns die einige Seele der Welt durch ihre Herrschaft über alle Unterschiede in ihrer wundervollen Herrlichkeit entgegen. Dieses zusammenstimmende Spiel des Farbenreichthums, das unser Auge ergötzt und befriedigt, ist in der Malerei der Ersatz für die Leibesschönheit und ihre allseitige Gestaltung durch die reine Form in der Plastik. Dort wie in der Architektur dient die Farbe die Form-

schönheit deutlich hervorzuheben, hier in der Malerei herrscht sie und die Formen bieten sich ihr zum Träger, das Gemälde wird zum Farbenbouquet, zum Farbenaccord.

Noch scheint uns das Colorit des Menschen einer besondern Betrachtung zu bedürfen. Diderot sagt in seiner lebendigen Weise: „Man hat behauptet die schönste Farbe in der Welt sei die liebenswürdige Röthe, womit Unschuld, Jugend, Gesundheit, Bescheidenheit und Scham die Wangen eines Mädchens zieren, und man hat nicht nur etwas Feines, Rührendes, Zartes, sondern auch etwas Wahres gesagt. Das Fleisch ist schwer nachzubilden, dieses saftige Weiß ohne blaß ohne matt zu sein, diese Mischung von Roth und Blau, die unmerklich durch das Gelbliche dringt, das Blut, das Leben bringen die Coloristen in Verzweiflung. Wer das Gefühl des Fleisches erreicht hat ist schon weit gekommen, das übrige ist nichts dagegen. Tausend Maler sind gestorben ohne das Fleisch gefühlt zu haben, tausend andere werden sterben ohne es zu fühlen.“ Diderot macht selbst noch darauf aufmerksam wie sehr diese Schwierigkeit wächst, weil die Oberfläche, die malerisch abgebildet werden soll, einem denkenden sinnenden fühlenden Wesen angehört, dessen innerste geheimste leiseste Veränderungen sich blitzschnell über das Aeußere verbreiten.

Die Haut an sich erscheint weißer oder gelber, je nachdem sie feuchter oder trockener ist; daher die letztere Farbe im höhern Alter eintritt. In den Zellen der untersten Schicht der Oberhaut werden kleine Pigmentkerne abgelagert, bald weiter auseinander, bald dicht gedrängt, bald dunkler, bald lichtbräunlich. Dann verbreitet sich in feinem durchsichtigen Geäder das Blut bis unter die Oberfläche, — das sauerstoffreiche, das in den Pulsadern aus dem Herzen kommt, hellroth, das kohlenstoffhaltige, das in den Venen nach dem Herzen strömt, bläulich oder violett. Die Venen liegen höher und sind dünner, ihre Farbe ist also die wirksamere, wo nicht, wie an den Lippen, die Haut sehr dünn und der Gefäßreichthum sehr groß ist. Die Haut nun läßt jene Pigmentkörperchen wie das Blut durchscheinen, trübt aber ihre Farbe. Das Licht, das von außen auf die Haut fällt, wird theils zurückgeworfen, theils dringt es ein in die Tiefe, auf die Pigmentschicht, auf das Blut, und kehrt von dort in der Modification zurück, die es als bräunlich, röthlich, violett dem Auge empfindlich macht, nur daß es, verbunden mit den von der äußern Haut zurückgeworfenen Strahlen, viel heller erscheint, zugleich aber durch das

trübende Mittel der Oberhaut, das es durchwandert, eine schwache Beimischung von Blau erhält, wodurch der ganze Ton ins Grünliche hinüberschimmert. Je weniger Pigmentkernchen im Wege stehen, desto weißer erscheint der Teint, desto mehr wird das Blut der Adern sichtbar, und tritt z. B. die Röthe der Wangen dadurch hervor. So ist die Farbe des Menschen durch viele Ursachen bedingt, deren eine an dieser, die andere an einer andern Stelle vorwaltet, und hierdurch entsteht eine große Mannichfaltigkeit im Tone des Fleisches, die noch dadurch erhöht wird daß der Schatten, welcher auf eine farbige Oberfläche fällt, stets einen leisen Anflug von der complementären Farbe derselben zeigt, also unser Auge in der Schattenstelle den zarten Duft derjenigen Farbe erzeugt, welche sich mit der Lichtstelle zur Totalität ergänzt, auf roth grünlich, auf gelb violett, auf orange bläulich erscheint. Nehme man hierzu die Reflexe von andern Körpern und den Ton der Luft wie die Farbe der Beleuchtung nach dem Stand der Sonne, und man wird die Schwierigkeit ermessen das menschliche Colorit wiederzugeben, und den Ruhm würdigen der den bahnbrechenden Meistern gezollt wird.

„Das Malen ist eine leichte Sache, man braucht nur die rechte Farbe an den rechten Fleck zu setzen.“

Die malerische Technik im Zusammenhang mit Inhalt und Form der Darstellung.

Die Farbenharmonie ist in der Malerei eine That des idealisirenden Künstlergeistes, die Macht des Ganzen über das Einzelne in der Wechselbeziehung aller Theile; sie gewährt den Ersatz für die allseitige formale Leibesschönheit in der Plastik. Sodann gewährt die Farbe dem Künstler die Möglichkeit einer bestimmtern Charakteristik der Gegenstände, einer schärfern Bezeichnung des Ausdrucks den sie haben, des Eindrucks den sie machen. Wie verschieden spricht uns schon eine und dieselbe Gegend an, wenn bald ein düsterer Himmel auch die Erde trüb umschleiert, bald das Abendroth die Höhen mit glühendem Glanze schmückt, während die Tiefe schon in schattiger Dämmerung liegt, bald die gleiche Klarheit des warmen Sonnenlichts alles umfängt! Die Formen sind dieselben geblieben, und doch ist ihre Wirkung auf das Gemüth des Beschauers mit anderer Beleuchtung eine andere geworden. Die Farbe macht es möglich das Erröthen und Erblassen

des Angesichts, wie das unter der zarten Hülle durchschimmernde edle Naß und die Kerne der Traube oder das Blinken des Lichts auf dem perlenden Wein im durchsichtigen Becher, den funkelnden Schimmer des Goldes oder den mildern Glanz des Silbers, feine Nüancen und ein flüchtig wechselndes Spiel der Erscheinungen wiederzugeben. Zwei Menschen von großer Familienähnlichkeit wird der Plastiker durch die reine Form schwer unterscheiden, man wird leicht ihre Büsten verwechseln. Aber man gebe nur dem einen die blonde, dem andern die schwärzlich dunkle Farbe des Haares, und es hängt hiermit dort das blaue, hier das braune Auge zusammen, dort werden bläuliche Adern die weiße Haut durchschimmern und ein rosiges Roth die Wange schmücken, hier wird die Haut gelblicher erscheinen und ihre Lebenswärme wird von grünlichen oder violetten Tönen umspielt sein: niemand wird das Bild des Einen für das des Andern halten.

So führen die Farben als Darstellungsmittel den Maler zu einer individuellen Bestimmtheit, sie weisen ihn mehr auf den Ausdruck und auch da auf das psychologisch Begründete der wechselnden Stimmungen oder Gemüthsbewegungen hin. Wenn die farblose Plastik das Urbild des Lebens nachschuf, so gefällt sich die Malerei in der Auffassung und Charakteristik der Abbilder in ihrer Mannichfaltigkeit. Sie ist realistischer als die Plastik; statt das Ideal als solches im Einzelnen zu realisiren, idealisirt sie das Wirkliche von der Fülle der Erscheinungen und ihrer Naturbestimmtheit aus. Gerade auf die Abweichungen von der reinen Schönheitslinie muß sie Nachdruck legen um der Besonderheit das eigene unterscheidende Gepräge zu gewähren; ja es ist ihr vergönnt durch die Caricatur zu ergötzen, indem sie das Charakteristische eines Gesichts oder einer Gestalt übertreibt und zum einzig Dominirenden macht. Sie verleiht den Dingen den schönen Schein und die sinnliche Verklärung durch die Harmonie der Farben.

In dem Reize welchen die Farben jede für sich wie in ihrer Zusammenstimmung dem Auge gewähren ist ein materielleres Wohlgefühl enthalten als in der Erkenntniß der Form. Alles Schöne ist als Erscheinung der Idee zugleich ein geistig Unendliches, zugleich ein sinnlich Begrenztes; als solches hat es seine Ausdehnung in Raum oder Zeit, seine Größe, und eine Form welche diese umschreibt, zugleich aber eine eigenthümliche Realität, einen stofflichen Inhalt, etwas Qualitatives, das in der Form

seine quantitative Bestimmtheit empfängt. Wirkt nun in der Architektur vorzugsweise die Größe, spricht uns in der Sculptur hauptsächlich die reine Form an, so legt die Malerei den Nachdruck auf die Empfindung welche die stoffliche Realität der Dinge, in ihrem Verhalten zum Licht sich offenbarend, auf unsere Sinne macht. Durch den sinnlichen Reiz der Farbe vermittelt sich ihr, vermittelt sie uns das Bild der Welt.

Adolf Zeising, der in seinen ästhetischen Forschungen die einzelnen Künste danach betrachtet wie sich die von ihm aufgestellten Kategorien in ihnen aussprechen, stimmt in folgenden Bemerkungen mit unserer Entwickelung überein. Er sagt unter anderm: „Das Reizende beruht auf einer entgegenkommenden Hingebung des Objects an das Subject und auf einer solchen Affection der Sinne daß sich das Subject durch die sich ihm mittheilenden stofflich sensualen Qualitäten des Objects in seinem Wesen ergänzt und gehoben fühlt. Hieraus folgt daß eine Kunst um so mehr Befähigung zur Darstellung des Reizenden haben muß, je näher sie von Seiten der ihr vorschwebenden Schönheitsidee und des ihr zu Gebot stehenden Darstellungsmaterials dem Begriff der Bewegung einerseits und dem der Sensualität andererseits steht. Der Malerei stehen in dieser Hinsicht alle jene Effecte zu Gebot welche durch die Modificationen des Lichts und des Dunkels, des Clairobscür und des Colorits, durch die Zauber des Incarnats, durch die Nachbildung des Nackten und halb Verhüllten, durch eine sinnlichere und bewegtere Behandlung der Formen, durch die Wahl pikanter Situationen und Handlungen zu erreichen sind, und sie ist in diesem Betracht namentlich gegen die Architektur und Sculptur sehr im Vortheil. Insofern sie die Schönheitsidee als die lebendige Wechselbeziehung zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos, zwischen Mensch und Natur, zwischen Geist und Materie faßt, ist gerade die Welt der Sinne und Reize von wesentlicher Bedeutung, weil eben in ihr jene Wechselbeziehung des Menschlichen und Natürlichen, jener zwischen Production und Reception, Action und Reaction wechselnde Proceß des Lebens und der Weltgeschichte vor sich geht. Sie kann sich daher, sofern sie nur nicht gegen das Schöne überhaupt verstößt, die Darstellung des Reizenden geradezu zur Hauptaufgabe bei ihren Werken machen ohne daß sie darüber ihrer Idee untreu würde; und auch in solchen Productionen die der Darstellung des Reinschönen, Erhabenen, Tragischen u. s. w. gewidmet sind, wird sie nicht umhin können

dem Reiz neben der Form und Größe eine wichtigere Rolle als ihre beiden Schwesterkünste einzuräumen."

Aber allerdings liegt die Gefahr nahe daß eine dem Reiz huldigende Kunst gegen die Gesetze des Schönen verstößt, indem sie den sittlichen Adel des Geistes vergißt und eine Dienerin der Ueppigkeit wird. Nicht blos frivole lüsterne Gemälde kommen hier in Betracht, indem sie wol das Auge ergötzen und die Sinnlichkeit erregen können, aber das moralische Gefühl beleidigen und damit der harmonischen Wirkung des Schönen verlustig gehen; auch das ist eine Gefahr für den Künstler daß er glänzenden Farbeneffecten den Inhalt der Darstellung opfert und statt die Idee der Sache und den Charakter der Persönlichkeiten gründlich zu erfassen und zu durchdringen, sich damit befriedigt seine Gestalten zu Trägern schimmernder Lichtspiele zu machen und durch kokette Süßlichkeit dem Auge der Menge zu schmeicheln. Das Vorwalten des Materialismus, des sinnlichen Reizes gibt sich als Verfall der Künste kund. Sehr richtig bemerkt auch Schnaase: „Wenn die Malerei in dem Gebrauche des Reichthums vielfältiger Beziehungen, der ihr vergönnt ist, so weit geht daß sie auch das Kleinliche, Spielende und Unwürdige der Natur aufnimmt ohne es durch künstlerische Kraft zu adeln, dann sinkt sie in jene trübe Mischung der Elemente, welcher die Kunst entfloh, zurück; sie theilt das Geschick des Wirklichen. Sie steht dadurch in einem umgekehrten Verhältniß zur Wirklichkeit wie die Baukunst. Diese an das tägliche Leben sich anlehnend und daraus hervorgehend riß sich durch Strenge und Reinheit von demselben los um sich in den reinen Aether der Kunst zu erheben; jene vom Schein ausgehend senkt sich wieder in die Wirklichkeit zurück um ein Scheinbild derselben zu werden."

Darum sehen wir die Malerei in ihrem Ursprung bei den Griechen wie in der christlichen Welt an die Architektur sich anschmiegen, und in dem Schmuck großer Räume die Erfordernisse räumlicher Schönheit, symmetrischer Gliederung, strenger Bezeichnung des Wesentlichen beobachten. Als sie aus dem Verfall sich rettete, waren es besonders die monumentalen Werke, durch welche ihre Wiedergeburt zur Herstellung ihres ursprünglichen Adels den Sieg feierte. Carstens, Wächter, Schick blieben dem Volke fremd und ohne großen Einfluß auf den Zeitgeschmack; die Casa Bartholdi in Rom ward die Wiege der neuen Malerei, als ihr Besitzer sie durch Cornelius, Veit, Overbeck und Schadow mit der

Geschichte Joseph's verzieren ließ. In der Glyptothek, in der Ludwigskirche zu München konnte Cornelius durch große monumentale Werke zeigen was Stil ist, und in der Ausgestaltung der vom Volksgemüth der alten und neuen Welt getragenen Stoffe das Ewige und Allgemeingültige großartig und mächtig ausprägen. Das vielfach Zerfahrene in der damaligen Berliner Malerei lag an dem Mangel monumentaler Malerwerke; das romantisch Schwächliche oder in Bezug auf Geschichte das Genremäßige so vieler Düsseldorfer war sicherlich dadurch mit verschuldet daß die dortige Akademie nicht auch der Baukunst und der Plastik ihre Pflege angedeihen ließ.

Indeß um der Gefahr der Verirrung willen brauchen wir unser Auge nicht zu verschließen, wenn Correggio's Jo im Helldunkel des Waldes, von der Umarmung des Gottes selig entzückt, die leuchtenden Glieder unverschleiert enthüllt; denn hier entzieht sich der Triumph der sinnlichen Lust dem Geiste nicht, noch kämpft er gegen die Sittlichkeit an, sondern in bräutlicher Reinheit gibt sich zugleich die Seele einem Höheren liebevoll hin, wie Goethe's Ganymed vom Adler emporgetragen selbst die Arme nach dem Busen des allliebenden Vaters ausstreckt. Ebenso wenig brauchen wir zu vergessen daß auch das Detail der Wirklichkeit ein Recht auf künstlerische Wiedergeburt hat, oder daß die Farbenpracht der Venetianer kein eitler Pomp ist, sondern der Ausdruck der innern Lebenskraft und Lebensfreude. Wie schon in der Sculptur eine doppelte Darstellungsweise sich ankündigte, je nachdem der Meister vom historisch Gegebenen oder vom geistig Angeschauten ausging, so treten in der Malerei die Gegensätze eines idealistischen und realistischen Stils in der Entwickelung der Jahrhunderte bald gleichzeitig, bald abwechselnd hervor, und der letztere wird an sich naturalistischer als in der Plastik, weil die Malerei die Wärme des Lebens und die Bestimmtheit des Besondern und Individuellen mittels der Farbe viel kräftiger und erkennbarer wiedergibt. Goethe hat dies letztere in den Anmerkungen zu Diderot's Versuch über die Malerei auf seine Weise folgendermaßen erörtert. Der Franzose sagt: „Nichts in einem Bilde spricht uns mehr an als die wahre Farbe, sie ist dem Unwissenden wie dem Unterrichteten verständlich." Der Deutsche setzt hinzu: „Bei allem was nicht menschlicher Körper ist bedeutet die Farbe fast mehr als die Gestalt, und die Farbe ist es also wodurch wir viele Gegenstände eigentlich erkennen oder wodurch sie uns interessiren. Der einfarbige,

der unfarbige Stein will nichts sagen, das Holz wird nur durch die Mannichfaltigkeit seiner Farbe bedeutend, die Gestalt des Vogels ist uns durch ein Gewand verhüllt, das uns durch einen regelmäßigen Farbenwechsel vorzüglich anlockt. Alle Körper haben gewissermaßen eine individuelle Farbe, wenigstens eine Farbe der Geschlechter und Arten; selbst die Farben künstlicher Stoffe sind nach Verschiedenheit derselben verschieden. Anders erscheint Cochenille auf Leinwand, anders auf Wolle, anders auf Seide. Tafft, Atlas, Sammt, obgleich alle von seidenem Ursprung, bezeichnen sich anders dem Auge, und was kann uns mehr reizen, mehr ergötzen, mehr täuschen und bezaubern, als wenn wir auf einem Gemälde das Bestimmte, Lebhafte, Individuelle eines Gegenstandes, wodurch er uns allein bekannt ist, wiedererblicken? Alle Darstellung der Form ohne Farbe ist symbolisch, die Farbe allein macht das Kunstwerk wahr, nähert es der Wirklichkeit."

Man kann die auf Farbe und Naturwahrheit gerichtete Behandlung die echt malerische nennen und die vorzugsweise auf die Form gewandte als plastische bezeichnen, ohne doch mit Vischer jene für das herrschende, diese für das nur relativ gültige Princip zu erklären; die Wechselwirkung beider Stile ist eine Lebensbedingung der Malerei. Denn ohne Form gibt die Farbe kein Kunstwerk und die Zeichnung ist als durchaus nothwendig auch echt malerisch. Wir werden besser zum Ziele gelangen, wenn wir vom Innern, von der künstlerischen Auffassung ausgehen.

Der Maler kann bei dem darzustellenden Stoffe zunächst dessen Bedeutung, die in ihm offenbare Idee, seinen Werth für die Welt und das menschliche Gemüth ins Auge fassen, und alles ausscheiden was die Aufmerksamkeit von dieser Bedeutung des Gegenstandes abziehen könnte. Es wird ihm, wenn er ein Kirchenbild malt, nicht auf die äußern Umstände ankommen unter welchen eine Begebenheit der heiligen Geschichte sich ereignet, sondern sie wird als etwas Ewiges vor seiner Seele stehen, und das in ihr sich verkündende Göttliche, ihren Zusammenhang mit der Erlösung und sittlichen Heilsbeschaffung der Menschheit wird er auszudrücken streben. Ebenso wird ihm in der Weltgeschichte das Bleibende, der Ausdruck der bewegenden Gedanken und Geisteskräfte, der allgemeinen Culturelemente und der historischen Idee das Erste sein, und er wird der Wirklichkeit nur dasjenige entnehmen was seinem Zwecke dient, und es diesem gemäß ordnend gestalten.

Oder der Maler kann von der äußern Wirklichkeit ausgehen und die realen Verhältnisse und Bedingungen des Geschehens wiedergeben. Er wird dann auf Porträtähnlichkeit, auf das Costüm der Zeit, auf die Treue und Genauigkeit im Detail Gewicht legen, und in der Kraft oder dem Glanze womit er die Naturwahrheit wiedergibt, seinen Triumph feiern. Hier wird also die Farbe und die mit ihr zusammenhängende Schärfe in dem Hervorheben des psychologischen Ausdrucks, dort die Composition des Ganzen, die Zeichnung, die das Wesenhafte groß und rein gestaltet, vorwalten.

Es ist dabei gar nicht zufällig oder gleichgültig für welche Gegenstände die ideale oder die naturalistische Behandlung angewandt wird. Wenn diese in einem Kampf die äußere Anstrengung die er kostet, den Schmerz der Wunden und das Getümmel der Schlacht in den Vordergrund stellt, und die Größe des Affects durch die Stärke seiner materiellen Aeußerung ausprägt, so wird dies für eine genremäßige Auffassung am Orte oder gestattet sein, und in Bildern aus der uns nahe liegenden Geschichte, bei Dingen, die wir selbst gesehen, wo das Besondere allbekannt ist, wird die Costümtreue, wird das Eingehen in die kleinen Besonderheiten der Erscheinung eine berechtigte Forderung an den Künstler sein. Wo aber die Macht der Zeitferne bereits vieles Einzelne zu einigen großen Massen und Gestalten verschmolzen und mit ihrem idealen Schein verklärt hat, bei mittelalterlicher oder antiker Geschichte, wird es uns auf den Ausdruck des Geistes und der allgemeinen Culturformen ankommen. Würde hier das Beiwerk mit der Gründlichkeit und der Rücksicht auf die Wiedergabe des Stofflichen in Gewand oder Geräth ausgeführt, die wir auf Bildern der neuern Geschichte vertragen, so würde es uns mehr noch als hier vom Wesentlichen abziehen und die Beachtung des Unwesentlichen in den Vordergrund stellen. Die naturalistische Weise würde bei einer Gefangennehmung Christi sogleich an die Mondnacht denken, und würde in der Doppelbeleuchtung durch den Mond und die Fackeln der Häscher einen Licht- und Farbeneffect erstreben, der das Auge gefangen nehmen, und den Gedanken — statt auf die geistige Bedeutung der Sache, also zu dem Charakter Christi und des Verräthers, zum Judaskuß und zur opferfreudigen Liebe hinzuführen — an optische Studien erinnern und durch die Bewunderung künstlicher Reflexe ans ganz Aeußerliche fesseln würde. Nicht der Seelenschmerz der Jünger und durch

ihn der Stimmungsausdruck jedes christlichen Gemüths, sondern die Thätigkeit des Haltens, Tragens, Herablassens, der Unterschied in der Bewegung lebender und todter Körper wäre bei einer Kreuzabnahme die Hauptsache. Leonardo da Vinci behandelt das Abendmahl als ob es bei Tage gehalten worden, die Gestalt Christi ist vom klaren blauen Himmelslicht umflossen; es gilt dem Meister die innere Größe des weltgeschichtlichen Moments, es gilt ihm die Bewegung der Gemüther und den Kern der Charaktere auf eine bedeutsame Weise zu veranschaulichen. Wir wissen recht gut daß sie damals nicht zu Tische saßen, daß es Abend war; aber man denke sich die Jünger um Christus halb liegend ausgestreckt, im orientalischen Costüm, bei Kerzenlicht, das sich als solches geltend macht, und man hat das Bild eines arabischen Gelages. Will man ein Beispiel aus der Poesie, so denke man sich einen Augenblick die Goethe'sche Iphigenie in der Sprache seines Götz, oder diesen in der Weise von jener redend, um ganz klar zu erkennen wie die Behandlungsart dem Geist und Stoff gemäß sein muß. Nicht ohne Grund schloß Cornelius in den Zeichnungen zum Faust und den Nibelungen sich an Dürer an, während er die griechische Mythe, das jüngste Gericht unter dem Einfluß des Alterthums und Italiens behandelte.

Bei den Griechen schon finden wir rasch hintereinander die idealistische und naturalistische, die auf Form und Geist, und die auf Farbe und Natur gewandte Auffassungs- und Darstellungsweise. Polygnot wird von Aristoteles gefeiert und allen Genossen vorgezogen als der Maler des Ethos, des Geistes und Charakters in einfacher Hoheit und Kraft, des sittlichen Gewichts einer That; Plinius dagegen läßt den Ruhm des Pinsels erst mit Zeuxis und Parrhasius beginnen. Polygnot wirkte durch die Form, er war Zeichner und füllte die Umrisse der Figuren nur mit einem einfachen Farbenton, gab Muskeln oder Gewandfalten nur durch einzelne Linien an, aber in seiner Zerstörung Trojas traten dennoch die Charaktere der handelnden Helden als erhabene Typen menschlicher Seelenrichtungen hervor, und um den Aias der die Kassandra am Altar ergreift, um die siegreich zerstörenden Führer der Griechen gruppirten sich auf der einen Seite Troer die ihre Todten begruben, auf der andern Griechen die mit gefangenen Troerinnen bereits die Schiffe zur Abfahrt bestiegen. Hier sollte das große Ganze der Begebenheit in einer Zusammenordnung der leitenden Persönlichkeiten und der bezeichnenden Ereignisse ver-

anschaulicht werden. An Illusion, an eine Nachahmung der Wirklichkeit war nicht gedacht. Für den Triumph des Zeuxis dagegen galt es daß Vögel nach den von ihm gemalten Trauben flogen, für den noch größern des Parrhasius daß Zeuxis selbst durch einen von ihm gemalten Vorhang getäuscht wurde und denselben wegschieben wollte um das unter ihm vermuthete Bild zu sehen. Hier wurde indeß der Geist durch die vollendete Naturwahrheit der Trauben und des Vorhangs von nichts anderm abgezogen, hier hatte die Kunst des Machens, die Virtuosität des Scheins ihre Stelle. Und sie übertrugen dann dieselbe auch auf Bilder des menschlichen Lebens, wobei sie sich an ausgezeichnete Einzelgestalten, wie Helena oder Theseus, und an genremäßig aufgefaßte Situationen und deren psychologische Charakteristik hielten. Wenn dann Apelles und Timomachos sowol durch den Gedanken des Werks als durch die Anmuth und Naturwahrheit der Darstellung wirkten, so zeigten sie im Alterthum daß in der einheitlichen Durchdringung und Durchgeistigung von Form und Farbe das Ziel der Malerei besteht.

Die Blüte der italienischen Kunst trug einen idealistischen Charakter, insofern sie der auf die Bedeutung der Sache gerichteten kirchlichen Auffassungsweise das an der Anschauung des Alterthums genährte Formengefühl, die Schönheit der freien phantasiegeborenen Gestalt gesellte. Realistischer waren die Deutschen seit van Eyck, welche die Individualität der sich in sich vertiefenden Seele mit porträtähnlicher Schärfe wiedergaben, und die dem gegenwärtigen Leben entlehnten Gestalten auch mit ihren Härten und Besonderheiten in die von der Idee des Bildes geforderte Stimmung und Lage versetzten. Die Venetianer und Rubens, Murillo und die niederländischen Genremaler huldigten dann der Lebenswirklichkeit als solcher, wußten aber mit dem frischen Auge für das äußere Dasein auch den Tiefblick in den Kern des innern zu verbinden. Das Element der Farbe, das im deutschen Mittelalter schon vor dem der Form gepflegt worden, feierte in ihnen wie bei dem musikalischen Correggio seinen Triumph. Es möge sich hier noch eine Bemerkung Unger's anschließen: „Ist es der Stilweise der italienischen Meister entsprechend daß sie meist entschiedene Lokalfarben wählen, indem ihr Streben nach vorherrschender idealer Allgemeinheit es weniger zuläßt in die speciellern Eigenthümlichkeiten der Realität einzugehen, so macht sich bei den Niederländern und Spaniern in dieser Hinsicht die Eigenthümlichkeit

bemerkbar daß ihrer Darstellungsweise, welche mit Festhaltung der Idee des Malerischen den einzelnen Fall mehr als solchen zur Anschauung zu bringen strebt, mehr die unentschiedene Farbe zusagt; denn die malerische Entscheidung des Unentschiedenen bietet einem mehr artistischen Streben an sich eben das ergiebigste Feld."

Die vollendete Kunst ist die Versöhnung der idealen Wahrheit und Lebenswirklichkeit. Wer die einzelnen Merkmale der Naturerscheinung noch so treu aneinanderreiht erlangt damit doch noch nicht die Lebenswirklichkeit, da der Sinn der einzelnen Theile erst in ihrer Beziehung auf das Ganze ergründet wird, aus dessen Einheit sie hervorgegangen sind, von der sie beseelt bleiben. Wer dagegen der Idee keinen naturwahren Leib zu geben versteht bekundet damit daß sie ihm nur ein Schemen ist und er der Schöpferkraft entbehrt, die den Geist durch die Materie als das im Raume sich selbst gestaltende Wesen erscheinen läßt. Wenn ein Cornelius, ein Overbeck durch ihre ganze Eigenthümlichkeit mehr auf Composition und Zeichnung angewiesen waren, so wird man es doch bedauern daß sie den ihnen verliehenen Farbensinn nicht in dem Maße ausgebildet haben wie es ihre ersten Fresken in Rom versprachen. Die französische und belgische Schule ist für unsere Zeit die andere Seite der realistischen, coloristischen Richtung, von der in dieser Hinsicht Deutschland zu lernen hat ohne in falscher Nachahmung die eigene Größe preiszugeben und hinter den Vorzügen der Fremde dennoch zurückzubleiben. Nur ein schwächliches oder verkehrtes Nazarenerthum meint durch Verleugnung der Natur dem Geiste zu dienen und Saft und Kraft der Farbe verschmähen zu dürfen, indem es das eigene Unvermögen für Keuschheit ausgibt. Gar zu sehr ist die Heiligenmalerei schablonenhaft geworden; ein frisches Naturstudium, eine psychologische Charakteristik gemäß der Sache und der sie durchdringenden Empfindungen soll in den typisch idealen Zügen das Werk uns menschlich nahe bringen. Male man uns die Sünderin welche Jesu Füße mit ihrem Haar trocknet auf ähnliche Art wie uns Knaus in die Seele der Tirolerin blicken läßt, auf deren Schoß der verwundete trunkene Bursche eingeschlafen ist!

Es ist vielleicht hier der Ort noch ein Wort über Nacktheit und Gewandung in der Malerei zu sagen. Da diese nicht die Leibesschönheit als solche, sondern den Seelenausdruck darzustellen die eigenthümliche Aufgabe hat, so wird sie denselben im Angesicht

und in der Geberde concentriren, im übrigen aber die Gewandung vorziehen, indem durch die Verhüllung die Bedeutung des Unverhüllten gehoben wird, der gemalte Körper aber nicht wie in der Plastik die kühle Weihe des Idealen und Schönen durch die reine Form empfängt, sondern in der Lebenswärme und der Illusion der Farbe viel leichter dem blos sinnlich Reizenden und Lüsternen verfällt. Wir meinen mit Vischer daß es keineswegs der Malerei versagt sei das Wundergewächse des Körpers auch in der Zusammenwirkung seines warmen Farbenlebens mit dem Schwung und Fluß der Formen zu enthüllen, ohne darum den Ausdruck höher als zu einer Stimmung unschuldiger Sinnlichkeit zu steigern; aber wir machen darauf aufmerksam, daß was einem Tizian gelingt, „durch die Höhe der Kunst jeden Anreiz zur Begierde im Zuschauer vor der Bewunderung des Meisterwerks der Natur niederzuhalten", nur von wenigen erreicht und von minder reinen und hohen Geistern gar nicht einmal erstrebt wird. — Zeigt uns die Malerei was der Mensch erlebt hat, wie seine eigene individuelle Natur sich unter dem Einfluß der Welt, im Kampf mit ihr und ihren Zufällen entwickelt hat, so wird sich das alles weit mehr dem Antlitz eingeprägt haben und dort zu lesen sein, als es im übrigen Körper zur Erscheinung kommt. Darum tritt seine Nacktheit, diese Wonne der Plastik, nun hinter die charakteristische oder Zeit und Ort andeutende Gewandung und hinter den Gesichtsausdruck zurück. Gemalte nackte Figuren lassen den Menschen doch mehr als Gattungswesen denn als geistig durchgebildete Persönlichkeit erscheinen; ihr individualisirtes geschichtliches Leben fordern wir von der Malerei, jene allgemeinere Schönheit von der Sculptur. Diese wählt Motive der Stellung und Haltung welche sich aus der Gestalt allein erklären, jene läßt sie von außen erregt werden und zeigt sie in der Wechselwirkung mit andern und mit dem gemeinsamen Hintergrund, der gemeinsamen Umgebung; wo dies letztere nicht betont und die Gestalt für sich behandelt ist, da wird die Malerei statuarisch.

In Bezug auf die Gewandung wird die Malerei durch die Tracht und das Tragen die Individualität persönlich, zeitlich, national charakterisiren; sie wird naturalistisch an der Wiedergabe des Stoffs ihre Freude haben, idealistisch durch wohlgefügten Faltenwurf der Plastik sich annähern, immer aber dem Momentanen, Willkürlichen, Zufälligen, von außen Bedingten ihrem Grundprincipe nach mehr Spielraum gönnen. Gegen die fran-

zösische Mode aus Abraham einen Abdel Kader mit Burnus und wallendem Kopfshawl zu machen und Rebekka wie eine kabylische Wasserträgerin anzukleiden bemerkt Semper sehr schlagend daß die weitfaltigen flatternden Gewänder des heutigen Orients ja nicht uralterthümlich, sondern ein Nachklang der griechisch-römischen Gesittung sind, die sich seit Alexander, seit Cäsar auch in Asien und Afrika Bahn brach. Historische Bilder haben einmal ein ideales Gepräge, und darum fordern wir für sie die Auffassung der Draperie nach dem Princip des freien Faltenwurfs und des Massengleichgewichts, wie das die Griechen als das naturgemäße und schöne seit den Perserkriegen an ihnen selbst und in ihren Kunstwerken zur Erscheinung brachten. Was wäre Michel Angelo, wenn er aus seinen Erzvätern und Propheten Beduinen-scheikhs, aus seinen Sibyllen moderne Jüdinnen aus Damascus oder Fischerinnen aus Nettuno gemacht hätte!

Mit der Auffassung nun steht die Ausführung im innigsten Zusammenhange, und diese ist wieder an das Material geknüpft, das für sie nicht gleichgültig ist, vielmehr selbst sich den verschiedenen Stilarten anschmiegt, sodaß diese durch die Eigenthümlichkeiten des Materials getragen werden. Es kommt hier sowol die Fläche auf welche, als das Material mit welchem gemalt wird, in Betracht. Jene kann die geglättete Wand eines Gebäudes, und damit architektonisch fest und monumental sein, oder sie kann beweglich hergestellt werden, und es können dann Stein-, Metall- und Holzplatten, Pergament, Leinwand, Elfenbein und Papier, sowie auch das durchsichtige Glas verwendet werden. Darstellungsmittel sind schwarze, weiße, farbige Körper, Erdarten wie Graphit oder Metalloxyde, Kohle und Pflanzensäfte, oder das Roth der Purpurschnecke. Man kann wie bei der Zeichnung mit Kohle und Stiften die trockenen Farbstoffe verwenden und sie wie beim Pastell ineinander verwischen; man kann sie in Flüssigkeiten auflösen, auftragen und trocknen lassen, und Wasser, Eiweiß, Feigensaft, Wachs, Oel als Bindungsmittel nehmen.

Die Malerei kann als zeichnende Kunst bei der Zeichnung stehen bleiben. Formlos nebeneinander aufgetragene Farben sind künstlerisch nichtssagend, aber der bloße Umriß spricht, ja er kann für sich einen genügenden und befriedigenden Eindruck machen, wie Flaxman, Cornelius und Genelli durch meisterhafte Werke bewiesen haben. Findet doch Franz Kugler die Zeichnungen der Entwürfe für das Campo Santo in Berlin so herrlich und in sich

vollendet, so durch die einfachen Linien den ganzen Sinn der idealen Anschauung aussprechend und darlegend, daß er von der größern Ausführung in der Modellirung von Licht und Schatten und im Glanz der Farbe mehr für sie fürchtet als hofft. Flaxman rief für Darstellungen aus der Antike, für Compositionen nach Homer, Hesiod und Aeschylus den Stil der griechischen Vasengemälde wieder ins Leben, und übte die Kunst mit Wenigem viel zu sagen, nur das Wesenhafte und Nothwendige und dieses darum in ungetrübter Klarheit darzustellen. Da hier die Form allein wirkt, so trägt das Werk ein plastisches Gepräge und schließt sich zunächst dem Relief an. Es gilt die Figuren möglichst ganz, voll und schön zu entfalten, sie im gleichen Lichte zu zeigen und nicht die Undeutlichkeit der Ferne hereinzuziehen, sondern das Ganze auf Einer Ebene oder mit wenigen Vertiefungen und Verkürzungen auszubreiten; denn die Schattenangabe fehlt, durch welche diese letztern erst ihren rechten Ausdruck finden. Der architektonische Aufbau der Composition im Rhythmus der Linien soll uns gefallen, und diejenigen Charaktere eignen sich für solche Zeichnungen welche gleich den Helden der Bibel oder der griechischen Poesie in schlichter Größe die Grundrichtungen des menschlichen Geistes, die Grundstimmungen der Seele ausprägen und durch ihre Thaten mit ungebrochener Entschiedenheit äußern, sodaß die Einfachheit der scharf bestimmten, in sich geschlossenen Form dem Stoff gemäß ist, und der ideale Inhalt im harmonischen Fluß und Adel der Linien offenbar wird.

Einen Schritt weiter geht die Zeichnung, wenn sie auch durch die Modellirung von Licht und Schatten innerhalb der Umrisse die Figuren rundet und die Perspective in der größern Kraft der Vordergründe, in den minder scharfen Linien der Ferne unterstützt. Hier wird eine größere Figurenfülle, eine freiere psychologische Charakteristik möglich, und wie wol die Maler solche Zeichnungen vor der Ausführung eines Bildes in Farben als Carton zu entwerfen pflegen, so haben Cornelius und Kaulbach ihre Compositionen zu den Nibelungen, zum Faust, zum Shakespeare in dieser Weise ausgeführt. Hier verlangen die Charaktere individuellere Durchbildung, schärferen und mannichfaltigeren Ausdruck als die bloße Umrißzeichnung leistet; ja auch Stimmung und Beleuchtung wirken zusammen.

Der menschliche Erfindungsgeist hat Mittel gefunden solche Zeichnungen zu vervielfältigen, indem sie in Kupfer eingegraben,

in Holz geschnitten, auf Stein geätzt werden und sich dann abdrucken lassen. In der eigentlichen Malerei herrscht nicht die Linie, sondern die Fläche, die Gegenstände unterscheiden sich als farbige Flächen voneinander; die Zeichnung hat dies nachgeahmt und die Formen nicht durch scharfe Umrißlinien begrenzt, sondern nur durch hellere oder dunkle Schattentöne voneinander unterschieden und abgehoben, und Kupferstich, Stahlstich, Lithographie sind auf diese Bahn eingegangen. Die Stimmung eines Gemäldes läßt sich allerdings so auf eine weiche Art wiedergeben, und wo sie vorwiegt, wie z. B. bei Correggio, bei niederländischen Genrebildern, ist diese Weise am Ort; minder aber scheint sie da berechtigt wo die Form Hauptsache ist, und da diese durch die Zeichnung ihren Ausdruck findet, hat seit Cornelius auch die sogenannte Cartonmanier, welche die Umrisse bestimmt zeichnet und dann innerhalb derselben modellirt, ohne die ganze Figur mit Strichen zu decken, durch Amsler, Schäffer, Thäter, Keller, Eichens und andere ihre Pflege gefunden, wie sie zur Zeit der großen Meister früherer Jahrhunderte durch Dürer selbst in Deutschland, durch Marc Anton in Italien geblüht hatte, und dem Begriff der zeichnenden Kunst am besten entspricht. Wenn übrigens die mehr malerische Weise so energisch wie von Morghen und Toschi, so geistreich wie von Desnoyers, so bestimmt in den Formen wie von Müller, so zart wie von Schäffer, Mandel, Steinla, Raab geübt wird, wenn sie bei Genrebildern auch die verschiedenen Stoffe so trefflich wiedergibt, wie das Wille vermochte, so wird nur ein abstractes Hängen an Principien sich die Freude daran verkümmern, während das mehr dem Reiz ergebene große Publikum gerade hier seine Befriedigung findet.

Die Lithographie wird nicht in den Stein eingegraben, sondern nur als Kreidezeichnung an dessen Oberfläche geheftet, und der Stein wird dann chemisch behandelt, sodaß nicht die leeren Stellen, sondern nur die bezeichneten die Druckerschwärze annehmen. Das Körnige des Steins und der Kreide läßt die Schärfe des Kupferstichs nicht zu, das Bild erscheint flüssiger, leichter, und eignet sich mehr für Genrebilder als für monumentale Werke. Bei dem Holzschnitt bleiben die aufgezeichneten Linien stehen, während die Zwischenräume herausgeschnitten werden; seiner Natur nach sind ihm darum die freien malerischen Verschmelzungen versagt, aber eine charakteristische Kraft, eine „saftige Derbheit“ ist dafür sein eigen, und mit Recht hat man diese Behandlungsweise

aus den Tagen Dürer's und Holbein's wieder als die künstlerische aufgenommen. Und wie damals diese Künstler, ja schon ein Martin Schön für diese Vervielfältigung durch Kupferstich und Holzschnitt componirten, wie gerade hier der Gedankenreichthum und der Humor, ja das Phantastische ihre rechte Stelle fanden, so gehen auch in der Neuzeit tüchtige Künstler, vor allen der liebenswürdige Richter, auf dieser Bahn. Die Eigenthümlichkeit deutscher Kunst, wie sie auf Idee und Zeichnung gebaut ist, findet hier ihr Genüge, während Frankreich und Belgien in der Durchbildung des Malerischen glänzen.

Man hat auf Metallplatten durch Einätzen der Schattenabstufungen oder durch Herausschaben der Lichtpartien die Tuschzeichnung durch schwarze Kunst oder aqua tinta nachgebildet und allerdings dadurch eine große Weichheit der ineinander übergehenden Töne und einen malerischen Effect erzielt, aber die Bestimmtheit der eingegrabenen Linien eingebüßt. Sehr ungenügend ist es sie durch kleinere oder größere Punkte in der Punktirmanier zu ersetzen, weil gerade die Linien zur Schattenangabe nicht blos in geraden Strichen nebeneinander gelegt werden, nicht blos in ihrem vollern Anschwellen oder Feinerwerden die Uebergänge aus dem Dunkeln ins Helle vermitteln, sondern in den wechselnden Richtungen, die sie nehmen, in dem gerundeten Schwung ihrer Bahnen den Zug der Muskeln oder Gewandfalten angeben, die sie modelliren, sodaß sich hier das Formenverständniß des Künstlers bewährt. Eine Strichlage kann dabei von einer andern gekreuzt und dadurch der Schatteneindruck verstärkt, die Modellirung modificirt werden. — Für Metallplatten ist der Stahl durch seine große Härte zwar für große Vervielfältigung geeignet, da der Druck ihn wenig angreift; er setzt aber dem Grabstichel viele Schwierigkeiten entgegen, er reizt zu allzudünnen Linien, während er die breitere Kraft hemmt und das zartere Gefühl der Hand im Anschwellenlassen der Striche erschwert. Alles dies ist bei dem weichern und doch scharfen Kupfer nicht der Fall; Energie und empfindungsvolle Anmuth der Form vermögen hier gleichmäßig zu Tage zu kommen. Bei der Radirmethode zeichnet der Künstler auf den bearbeiteten Aetzgrund und überläßt das Eingraben chemischen Mitteln; für das vom urbildenden Meister rasch und skizzenhaft Hingeworfene wohl geeignet gestattet doch diese Weise nicht die Vollendung durch die lebendige Hand und das künstlerische Gefühl des Kupferstechers. Derselbe wird also lieber die erste Anlage

einmal einätzen, dann aber sie ins Feinere aus- und durcharbeiten. — Am rascheſten und unmittelbarsten gibt die Photographie das Original wieder, vornehmlich die Zeichnung, während die Farben verschieden und unharmonisch durch Licht und Schatten ausgedrückt werden. Sie hat eine weit größere Verbreitung der Kunst möglich gemacht als man früher ahnte, und die andern Vervielfältigungsweisen zu gesteigertem Wetteifer aufgerufen.

Wir wenden uns mit unsern Betrachtungen über das Technische und seinen Zusammenhang mit dem Kunststil zur eigentlichen Malerei. Wir unterscheiden Wand- und Staffeleibilder. Die erstern werden auf das Mineral, auf den Bewurf der Mauer ausgeführt und ihm verbunden, aber nicht durch Fett, nicht überfirnißt, sodaß die Farbe eine große Leuchtkraft entfaltet ohne zu spiegeln. Bei dieser Weise al fresco werden die Farben auf den frischen, glattgestrichenen Mörtel aufgetragen und an der Oberfläche dann festgehalten durch eine dünne Schichte kohlensauren Kalks, der sich durch Anziehen der Kohlensäure aus der Luft bildet. Die künftige Wirkung des getrockneten Bildes muß hier erschlossen werden; ist sie mangelhaft, so bleibt alles Nachbessern versagt, das Ungenügende muß herabgeschlagen und völlig neu gemalt werden. Jeder Tag verlangt die Vollendung eines in sich begrenzten kleinen Ganzen, an das die Arbeit des folgenden Tages sich ansetzen kann. Diese Raschheit der Ausführung, diese Unmöglichkeit des Nachbesserns führt dann von selbst den Künstler dazu, auf das Erstreben feinster Farbenreize, auf kleines Detail zu verzichten, das Gewicht auf die Composition, auf das große Ganze, auf die geistvolle Charakteristik durch die Form zu legen, und so den architektonischen Aufbau des Bildes, die plastische Größe der Einzelgestalten vor dem musikalischen Element der Farbenharmonie zu betonen. Die Technik leitet zu dem monumentalen Gepräge, welches das dem Bau fest verbundene Gemälde auch dieser seiner Natur nach verlangt. Die Architektur wirkt durch Massenhaftigkeit, der umfassende Raum, den sie bietet, soll durch große Dimensionen ausgefüllt werden; diese widersprechen aber den kleinen Gegenständen des gewöhnlichen Lebens, sie widersprechen einer genrehaften Auffassung, einer humoristischen, mit dem Stoff spielenden Behandlung.

Das naheliegende Beispiel eines Misgriffs sind in dieser Hinsicht die Fresken Kaulbach's an der neuen Pinakothek in München. Daß hier die zeitgenössische Kunstgeschichte nicht mit feierlichem

Pathos glorificirt, daß in satirischen Anspielungen auch Mängel und Verkehrtheiten hereingezogen worden, hat bei einzelnen Getroffenen und bei solchen Kritikern Anstoß erregt, die dem Großen gegenüber dem Scherz kein Recht gestatten wollen, während die Nachwelt unsere Zeit, wenn sie sich selbst mit Grandezza den Kranz aufs Haupt setzt, gar leicht der Eitelkeit bezichtigen, der Geistesfreiheit des Meisters aber sich erfreuen wird, der was er und seine Genossen gethan, auch mit Humor zu behandeln den Muth und die Bescheidenheit hatte. Hier liegt für mich kein begründeter Tadel, sondern ein Lob, und ich freue mich der Skizzen von Kaulbach's Hand, die einen Seitensaal im Innern schmücken, ich würde mich einer Ausführung derselben etwa als Treppenfries gefreut haben; aber der kolossalen Größe der Bilder an der Außenwand widerspricht — abgesehen von dem Mittelbild und der Bekämpfung des Zopfs, und selbst auch hier etwas — die genremäßige Auffassung, die hereinspielende Komik. Andererseits ist die Selbstbespiegelung der Kunst eine misliche Aufgabe, die wieder die Ironie herausfordert. Man soll eben malen und dichten wie man handelt und lebt, nicht wie man malt und dichtet. Begebenheiten aus dem Leben der Maler mit einer symbolischen und durch den Stil sie nachbildenden Bezeichnung einer Kunstperiode, wie das Cornelius in den Pinakothekslogg ien in kleinerm Maßstabe that, das ist eine andere Sache als das bloße Malen, Bauen, Bildhauen wieder zu conterfeien.

Für monumentale Werke verlangen wir einen der Verewigung werthen, das Volksgemüth ergreifenden oder von ihm getragenen, das Wesen der Menschheit aussprechenden Stoff. An den Bau gebunden sollen sie in Beziehung mit ihm stehen, in der Kirche also die heilige, im Rathhaus die weltliche, in der Aula oder der Kunsthalle die Culturgeschichte veranschaulichen. Wir verlangen aber auch daß es dem Meister gelinge seine Compositionen der Gliederung des Raumes so anzuschließen daß sie durch dieselbe nicht beschränkt, sondern vielmehr aus ihr wie eine Blüte hervorgewachsen scheinen. So hat Rafael an den ununterbrochenen Wänden eines Zimmers die Disputa und die Schule von Athen entfaltet, den Parnaß aber von zwei Seiten sich über ein Fenster erheben lassen und auf den ansteigenden Seiten mit Dichtern bevölkert, während in der Mitte und Höhe Apoll mit den Musen weilt. Auf der gegenüberliegenden Seite entspricht die Darstellung von der Gründung des bürgerlichen und kirchlichen Rechts auf

eine frei symmetrische Weise, und die symbolischen Gestalten der Decke, Theologie und Philosophie, Poesie und Gerechtigkeit concentriren in Einzelgestalten was die großen Compositionen der Wände so reich und voll in lebendigen Gruppen entfalten. So hat der Künstler auch bei den Sibyllen in der Kirche Santa Maria della Pace den scheinbar ungünstigen Raum sich die glücklichsten Motive für die Composition selbst an die Hand geben lassen. Dies hat schon Goethe richtig wahrgenommen und mit folgenden Worten den Meister gegen schiefe Urtheile vertheidigt: „Rafael war niemals von dem Raume genirt den ihm die Architektur darbot, vielmehr gehört zu der Großheit und Eleganz seines Genies daß er jeden Raum auf das zierlichste zu füllen und zu schmücken wußte, wie er augenfällig in der Farnesina gethan hat. Ebenso ist auch in den Sibyllen die verheimlichte Symmetrie, worauf bei der Composition alles ankommt, auf eine höchst geistvolle Weise obwaltend; denn wie in dem Organismus der Natur so thut sich auch in der Kunst innerhalb der genauesten Schranken die Vollkommenheit der Lebensäußerung kund.“ Auch Cornelius kann uns in der Glyptothek wie in der Ludwigskirche zum Beispiele der Raumbenutzung dienen. Brunn hat angesichts der Wandmalerei Rafael's es geradezu als Gesetz der Composition ausgesprochen: daß die Grundlinien der Composition zusammenfallen müssen mit den geometrischen Linien die sich im Zusammenhange der Architektur aus der Umgrenzung des gegebenen Raumes entwickeln lassen. Ein niederes Rechteck mit darüber gespanntem Halbkreis ist der Raum für die Disputa: das Irdische erhält in jenem, das Ueberirdische in diesem seine Stelle; dort herrschen senkrechte und horizontale Linien, hier wölbt sich der vertiefte Hintergrund zur Nische; auf einer Bogenlinie thronen die Gestalten des alten und neuen Bundes, Christus bildet die Mitte, und von den Häuptern des Johannes und der Maria zu seinen Seiten steigt eine halbkreisförmige Glorie empor. Auf ähnliche Art klingen die senkrechten Linien und der Bogen in der Architektur der Schule von Athen wieder. Zwischen den Sibyllen steht der fackeltragende Genius auf dem Schlußstein des Gewölbes, um das sie sich gruppiren. Das Gemälde der Constantinschlacht ist wie ein Teppich ausgespannt: der Kaiser selbst hält dort hoch zu Roß wo die Diagonalen des Rechtecks sich schneiden; die Engel in der Luft vertreten die Richtung und Bewegung der drei Heeresmassen auf Erden und werden dadurch zu den lenkenden Genien der Schlacht.

In den Wandgemälden also verlangen wir einen ungebrochenen Zusammenhang mit dem Raum, sodaß dieser wie er gegeben ist verwerthet wird und die Bilder selbst an ihm seine architektonische Gliederung hervorzuheben oder näher zu bestimmen scheinen, während die äußere Form für Staffeleigemälde Sache der freien Wahl ist, und Schwierigkeiten, deren Ueberwindung dort zu Motiven der Schönheit werden kann, hier wo sie nicht bestehen, auch nicht gesucht werden dürfen, weil sie sonst an sich grundlos nur ein Prunken mit eitlem nutzlosem Kraftaufwand zeigen würden. Für die Durchführung des Wandgemäldes aber ergibt sich die architektonische Strenge des Stils, die allem Monumentalen eignet, indem sie das geistig Bedeutende und Wesenhafte rein und voll ausspricht. Sie kann, sie wird unter Umständen mit Recht auf die naturalistisch glänzende Durchbildung des malerischen Scheins verzichten, da sie in der Welt der Ideale lebt und webt und von dem Eindruck des großen Ganzen die Sorgsamkeit für die Illusion im Einzelnen leicht abzieht; zugleich aber wird diese von der Technik kaum gestattet, die auf den Zauber der Farbe bei der Unmöglichkeit des Uebergehens im Fresco um der Zeichnung willen verzichtet. Die idealistische Auffassung und Ausführung gehen also hier Hand in Hand.

Der Gegensatz gegen die großräumige Wandmalerei sind die kleinen auf der Staffelei ausgeführten Cabinetsbilder, die auf die Betrachtung in der Nähe berechnet die feinste Durchbildung alles Besondern verlangen, bei denen für die Gegenstände der Darstellung selbst oft das Interesse von Seiten des Künstlers erst durch die Sorgfalt und Liebe der Ausführung geweckt werden muß, und die Virtuosität des Machens in der Wiedergabe der Erscheinungswelt als solcher ihren Spielraum hat. In ihrer Vollendung werden sie indeß ebenso wenig des Stils als jene der Naturwahrheit ermangeln.

Wasserfarben wirken (in der Aquarellmalerei) kälter, als wenn das Bindemittel ein fettes vollsaftiges ist. Man nahm dazu früher Eiweiß oder Feigensaft in der Temperamalerei. Das Mittel scheint hier etwas zu fest und zäh; es trocknet schnell, es läßt die Farben zu wenig ineinander verfließen, bringt einen mehr gestrichelten Vortrag als den breiten Zug des Pinsels mit sich. Im spätern Alterthum war die enkaustische Malerei beliebt, die man auch in neuerer Zeit wieder versucht hat. Hier war Wachs das Bindemittel, und man verschmolz die Farben dadurch inniger

ineinander daß man eine glühende Platte oder heiße Stifte über das fertige Bild hinführte und so die aneinander grenzenden Töne in Fluß und zu inniger Verbindung brachte.

Die durch van Eyck zwar nicht erfundene aber in ihrem Wesen erkannte und ausgebildete Oelmalerei hat an sich das flüssigere Bindemittel; sie ist für die Lebenswärme der Natur dadurch am fähigsten daß sie untere Farben durch die obern durchschimmern läßt und somit es möglich macht das Colorit nicht als ein an der Oberfläche des Körpers haftendes, sondern als eine Offenbarung ihres innern Wesens, sowie die Wechselwirkung der ineinander verschwebenden Reflexe, oder den über die Localfarben sich ausbreitenden Gesammtton in der Luftperspective, im Abendroth, in der Gewitterschwüle u. s. w. darzustellen. Man untermalt ein Bild nicht blos um es nachzubessern, sondern um eine farbige Unterlage zu gewinnen, die da und dort, wie namentlich in Schattenpartien, andere, manchmal die complementäre, entgegengesetzte Farbe trägt als das vollendete Werk zeigen soll. Auch das übermalte Bild kann dann noch einmal mit durchsichtigen Farben übergangen oder lasirt werden. Die Farben selbst gestatten ein kräftiges, pastoses Auftragen, sodaß die hervorragenden Punkte selbst dadurch leuchtend werden können. Die Technik an sich reizt hier zur vollen Entwickelung des specifisch Malerischen, des Elementes der Farben; sie gründet sich auf ein sorgsames Naturstudium, und wie sie die Erscheinungswelt als solche wiedergibt wird sie auch die äußern Bedingungen und Umstände, unter denen ein Geistiges in die Erscheinung tritt, eine That sich vollzieht, ein Ereigniß sich begibt, neben ja vor deren innerer Bedeutung, deren idealem Werth ins Auge fassen und wieder zur Darstellung bringen. Dies, der realistische, auf Naturwahrheit ausgehende, auf Farbenwirkung hinarbeitende Stil ist hier berechtigt, sofern nur nicht die Sache selbst, das heißt der Zweck des Bildes und die Bedeutung des Gegenstandes dadurch beeinträchtigt wird.

Der neuern Zeit, die nach Vermählung des Idealen und Realen, des Religiösen und Historischen, der Natur und des Geistes strebt, ist eine neue Erfindung in der Stereochromie geworden. Hier wird nicht auf den nassen Kalk gemalt, sondern der Bewurf der Mauer wird, wenn er trocken geworden, abgerieben, daß er eine ebene feinkörnige Fläche bildet, und die Farben werden nur gemischt mit Wasser oder einer schwachen Wasserglaslösung aufgetragen. Hier sind Nachbesserungen im Einzelnen, sowie, wenn

das Ganze einmal dasteht, zur Herstellung der Harmonie möglich; die Leuchtkraft des Kalks bleibt bewahrt, die Spiegelung bleibt vermieden; statt des Firnisses der Oelbilder wird das vollendete Werk mit einer Auflösung von Wasserglas überspritzt, die mit der Unterlage des Mörtels sich zu steinharter Festigkeit verbindet, während die Farben unverändert bleiben, aber durch den feinen Glasüberzug gegen alle schädlichen Einwirkungen der Atmosphäre, des schwärzenden Dampfes u. s. w. geschützt sind, die den Frescobildern mit der Zeit so nachtheilig werden.

Genau angesehen kann man jedes Gemälde als ein Nebeneinander kleiner farbiger Punkte erkennen; es läßt sich also auch aus farbigen Stein- oder Glasstiften ein Bild zusammensetzen, das von fern gesehen die feinen Uebergänge nicht vermissen läßt. Wie der Teppichwirker oder die Straminstickerin ihre Gebilde dadurch herstellen daß sie kleine Quadrate mit verschiedenfarbiger Wolle oder Seide ausfüllen, so verfährt auch der Mosaikarbeiter mit kleinen Quadraten aus festem Material, die er aneinander fügt. Diese Werke sind vorzugsweise monumental, und finden an Fußböden, an Innenwänden und Fassaden der Kirchen eine sinnvolle Anwendung; aber auch im Kleinen werden sie zum Schmuck in edle Metalle gleich einzelnen werthvollen Steinen gefaßt. Der Mosaikarbeiter verkennt seine Aufgabe, wenn er mit dem Oelmaler wetteifern will; aber die einfach großartigen Christus- und Apostelgestalten auf Goldgrund in der alten Basilika sind in ihrer ehrfurchtgebietenden Strenge so großartig und machtvoll, daß wir von einem eigenen Mosaiktypus am Beginn der christlichen Kunstgeschichte reden können, und als Wiedergabe eines historischen Bildes von erstem Rang, wahrscheinlich der Schlacht zwischen Alexander und Darius, die Philoxenos für Kassander malte, und die nach Plinius keinem andern Gemälde nachzusetzen war, ist uns der Fußboden eines Pompeianischen Hauses unschätzbar geworden.

Wählt man farbiges Glas zur Mosaik, so kann man die Durchsichtigkeit des Materials verwerthen und das Bild zum Fensterverschluß benutzen. Dies war der Anfang der Glasmalerei. Es war in alten Zeiten leichter glänzend gefärbtes als farblos reines Glas zu gewinnen; damit lag es nahe die einzelnen Stücke zu einem vielfarbigen harmonischen Muster zusammenzufügen und die Mosaik der Wände und Fußböden auch an den Fenstern fortzusetzen, oder die früher zu deren Verschluß angewandten Teppiche

in Glas nachzubilden. Wie diese neben dem Arabeskenornament auch Figuren enthielten, so gab man durch die Bleieinfassung oder eine aufgezeichnete schwarze Linie den Umriß solcher Gestalten an, und füllte das Innere mit kleinen einfarbigen Glastafeln aus, die man musivisch zusammensetzte. Es war diese älteste mittelalterliche Art also mehr ein Malen mit Glas, denn auf Glas; man half nur in dunkler Farbe mit Schattenstrichen etwas nach. Diese erste und einfachste Weise erhielt sich bis in die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts. Das Fenster war im Einklang mit dem ganzen Bau durch einen Rundbogen abgeschlossen, oder durch einen Spitzbogen und unter demselben mit Maßwerk bekrönt; mit arabeskenartig verschlungenen Linien, mit Maß- und Laubwerk wurden auch die Fensterscheiben verziert; sie erschienen wie aus Glas bereitete Teppiche, auf deren Grund sich dann allmählich auch Figuren erhoben, aber in schlichtem strengem Stil von und geringer Größe, gewöhnlich nur einzelne Heilige oder mehrere einfach zusammengeordnete Gestalten, die aber mit ihrer Gruppe nur ein Feld zwischen den Fensterstäben einnehmen. Die Vertheilung zusammengehöriger Figuren in mehrere Felder ist schon selten, und dann immer so daß sie sich leicht ergibt und jede Gestalt eine gewisse Selbständigkeit bewahrt, wie wenn im einen Feld Maria, im andern der sie begrüßende Engel erscheint. W. Wackernagel, der diese Weise für die sachgemäße und allein richtige hält, sagt darüber: „Immer waren die Figuren nur eingeordnete Glieder der ganzen farbenbunten Ausschmückung, sprangen nicht aus derselben grell hervor, sonderten sich von den übrigen nur insoweit aus als sich die Abbildung einer belebten menschlichen Gestalt natürlich und von selbst aussondern mußte; ihre Zeichnung war ebenso streng als die der Arabesken, ja man möchte sagen selbst in Arabeskenart gehalten, und wenn das Ende des Zeitraums ihnen auch schon eine größere Wärme und mehr Weichheit der Bewegung gab, die Einfachheit ward behauptet. Und so boten die Glasgemälde bei all ihrer Buntheit doch dem Auge ein im Gesammteindruck sich innig verschmelzendes Gemisch von Farben und Formen, von Menschengestalten, von Blumen- und Blätterranken, von architektonischen Gebilden, von bloßer Linearverzierung, boten ihm einen Eindruck dar, der sich vollkommen dem der romantischen Dichtkunst an die Seite stellen läßt. Zwischen Gemäldefenstern wie denen des Kölner Doms und Gedichten wie dem Titurel Wolfram's von Eschenbach bestand zuletzt kein weiterer

Unterschied als der der Sinne, welche hier und welche dort die Aufnahme in die innere Anschauung vermittelten. Und wie ward diese Farbenmusik noch reicher gestimmt durch die Bilder auf den Altären, durch die Teppiche an der Mauer, durch die Malerei und Vergoldung der Capitäle und Gewölbschlußsteine, durch die goldstrahlenden, oft auch mit Bildern reich geschmückten Gewänder der Priesterschaft!“

Ursprünglich also setzte man das Bild aus so vielen Glasstücken zusammen als es Farben hatte. Nachdem man größere und farblose Glastafeln bereiten gelernt, erfand man Schmelzfarben, die man auftrug und einbrannte, wodurch man mehrere Farben nebeneinander gewann; und indem man die Verbleiungslinien den Hauptformen folgen ließ, war es nun leicht, dramatisch bewegte Gestalten, reiche Gruppen abzubilden und sie durch Licht- und Schattenwirkung zu modelliren. Man wagte größere Figuren, die aus einem Feld in das andere hineinragten, und es ist dann als ob man ein großes reiches Bild hinter einem Gitterwerke, den Stäben des Fensters, sähe. Die Technik des Einbrennens ward freilich schwieriger, und es trennten sich der Maler der das Bild entwarf, und der mehr handwerkliche Meister der es ausführte. Die Oelmalerei entfaltete ihre Blüte, und man suchte ihre Reize auf dem Glas nachzuahmen. Die Bilder traten vielfach aus dem Stil der Kirche, aus der Unterordnung unter die Architektur heraus; sie gingen dann in die Stadt- und Wohnhäuser der Reichen über, und hier waren es besonders glänzend ausgeführte Wappen die man liebte, mit vielfältigem auch landschaftlichem Beiwerk. Die Religionskriege zerstörten viele dieser Werke und hemmten mit ihrer Verwilderung den Kunstbetrieb; der nüchterne Sinn des achtzehnten Jahrhunderts verschmähte die bunten Fenster mit ihrem mystischen Dämmerschein; die Glasmalerei kam völlig in Vergessenheit. Erst in unserm Jahrhundert ward sie wieder erfunden, und schloß sich in Deutschland und Frankreich der neubelebten bildenden Kunst würdig an.

Der Fortschritt der Naturwissenschaften und der industriellen Technik läßt die Glasmalerei jetzt über die reichsten Mittel gebieten; er darf sie nicht verleiten ein virtuosenhaft prunkendes Spiel mit ihnen zu treiben. Die Fenster müssen sich dem Gebäude anschließen, der Stil des Gemäldes dem Stil der Kirche. Man zeichne immerhin große Gestalten, aber man suche sie zwischen den aufwärtsstrebenden Fensterstäben so zu gliedern daß sie gar nicht

oder doch nur selten und an Stellen von ihnen durchschnitten werden wo dieses die ganze Haltung nicht beeinträchtigt. Man gebe der Composition eine schlichte Würde, man erfreue sich der ungebrochenen gesättigten Farbe, die hier ihren wunderbar leuchtenden Glanz wirken läßt, und verzichte auf zu feine Details, zu viele Modellirung; man wolle nicht durch Luftperspective und durch landschaftliche Hintergründe den falschen Schein erwecken als ob man aus der Kirche in die Welt hinausblicke; denn man soll in dem Heiligthum zur Sammlung des Gemüths, zur Einkehr in Gott von den Zerstreuungen der Außenwelt abgeschlossen sein, und dies wird ausgedrückt werden wenn sich die Gestalten wie reliefartig auf einem eintönigen oder arabeskengeschmückten Grund erheben, wodurch dann die Erinnerung an die raumverschließenden Teppiche wach erhalten bleibt. Jene vielen kleinern Figuren zwischen den Arabeskenranken betrachtet niemand leicht im Einzelnen, sie geben nur eine allgemeine Stimmung. Die gothische Kirche aber, welche die Starrheit, Massenhaftigkeit und Fläche der Mauern überwunden hat und den ganzen Bau aus lauter selbständig emporragenden Gliedern bildet, gewährt der Wandmalerei so wenig Raum daß die mächtigen Fenster naturgemäß der Ort werden wo die heilige Geschichte in sinnvollen Bildern dem Christen sich darstellt. Nur daß die Composition in großartiger Schlichtheit der religiösen Würde nachkomme, daß auf die vielstimmige Farbenharmonie geachtet werde, und wir brauchen nicht anzustehen in Werken wie in den neuen Fenstern der Dome zu Köln und Regensburg oder der Münchener Aukirche nicht blos die Erneuerung, sondern auch einen Fortschritt der Kunst zu begrüßen.

Die malerische Composition.

Die Plastik zeigte den Einzelorganismus als die Gestalt des in sich gesammelten persönlichen Geistes in sich beschlossen und vollendet, auf sich beruhend; die Malerei stellt das Leben in der Wechselwirkung der Individualitäten und in deren Zusammenhang mit der Natur dar. Der Ausdruck der Seele, der in den Geberden des Leibes sich ausprägenden Gemüthsbewegungen, die Entfaltung des Ideals in der Fülle einander ergänzender Erscheinungen ist ihre Aufgabe. Das allseitig ausgeführte Sculpturwerk bietet dem umwandelnden Beschauer eine Reihe von Ansichten

dar; die Malerei zeigt statt dessen viele Gestalten in mannichfaltigen Lagen, nicht blos ruhende oder auf der Erde bewegte, sondern auch stürzende und schwebende, indem sie, wie wir sahen, nicht sowol das Ideal unmittelbar in Einem Wesen verkörpert, als es durch die Idealisirung des Realen in der gegenseitigen Ergänzung der vielen Individualitäten veranschaulicht. So gut wie freilich die Sculptur durch Gruppe und Relief in das malerische Gebiet hinüberreicht, kann ihrerseits die Malerei auch einzelne Figuren für sich darstellen. Wir werden dies bei der Betrachtung des Porträts näher ins Auge fassen, können aber hier schon bemerken daß die Malerei dann vorzugsweise das Gewicht auf den Ausdruck, auf das Seelenleben legen wird, und mehr die Offenbarung einer Geistesrichtung denn die Leibesschönheit als solche erstrebt. Wir nennen den Moses Michel Angelo's malerisch, weil er so bewegt aufgefaßt ist, weil er auffährt in erhabenem Zorn über die niedrige Gesinnung des Volks, weil er also nicht in sich befriedigt, sondern auf ein anderes bezogen ist. Kaulbach's gemalter Moses, der den Fuß auf das goldene Kalb setzt und auf die emporgehaltene Gesetzestafel hinweist, hat mehr plastische Ruhe, bleibt aber malerisch durch den Ausdruck einer ekstatischen Begeisterung, die sein Gebot als eine göttliche Ordnung verkündigt, während der sinnende geistesklare Solon den Factor der menschlichen Ueberlegung und verständigen Einsicht bei der bürgerlichen Gesetzgebung veranschaulicht.

Da die Malerei im Blicke des Auges und im Mienenspiel des Seelenausdrucks mächtig ist, so legt sie nicht das ausschließliche Gewicht auf die reine ebenmäßige Form wie die Sculptur, indem sie auch die harten rauhen Züge, ja die an sich ungefälligen, durch den Geist adeln kann der aus ihnen hervorstrahlt, der sie wie ein höheres Licht überglänzt und sie verklärt, indem er über sie triumphirt. So erfassen unsere altdeutschen Maler, van Eyck und seine Schule, Dürer und seine Genossen, mit realistischem Sinn die Wirklichkeit, die in der strengen Schule des Lebens unter einem rauhern Himmel herangewachsenen Männer, deren innere Originalität und particularistische Eigenthümlichkeit sich in absonderlichen scharfen Zügen ausprägt, die sich nicht von der Schönheitslinie des griechischen Profils umschreiben lassen. Aber indem diese Gestalten die Beseligung des Evangeliums in ihrem Herzen empfinden, indem sie demüthig vor Gott und muthig vor der Welt dastehen, stellen sie in ihrer porträtartigen Individualität

doch ein Allgemeines und Ewiges dar, da die Tiefe und Innigkeit des Geistes um so mächtiger erscheint, wenn sie aus den harten strengen Formen überwältigend hervorbricht. Ein Fiesole wie ein Correggio dagegen bildete die Gestalten ganz aus der innern Empfindung zu deren lebendigstem Ausdruck, sodaß sie wie Verkörperungen des sie beseelenden Gefühls erscheinen.

Für die hauptsächlichsten Träger der heiligen Geschichte hatte sich früh ein idealer Typus festgestellt, der ihre Wesenheit aussprach; Masaccio und seine Nachfolger zogen die Lebenswirklichkeit heran, indem sie die dargestellte Begebenheit wie mit einem Chor von ihren eigenen Zeitgenossen umgaben, wodurch jene nicht als ein Vergangenes, sondern als ein immerdar Gegenwärtiges anerkannt wurde. Leonardo da Vinci, Michel Angelo, Rafael fußten ebenso auf den Traditionen der Kirche wie auf diesem Naturstudium der Florentiner und auf den Anschauungen des wiedererweckten Alterthums, dessen plastische Formschönheit sie mit der Schärfe der Charakteristik und der religiösen Weihe zu verschmelzen wußten, sodaß sie selber wieder Typen und Vorbilder für die idealistische Richtung der Malerei schufen. Treffend bezeichnet Vischer den ungetheilten Guß und Fluß, womit ein reines Gemüth oder ein starker Wille als stetige positive Wärme die ganze persönliche Erscheinung ausfüllt, als ihr Gebiet, den großartigen Ernst einer einfachen männlichen Würde als eine ihrer mächtigsten Wirkungen, während bei der realistischen Richtung auch der Säufer, Spieler, Geizhals, Lump und Windbeutel ihren Einzug halten, freilich nicht um im Heiligthum der Kunst zu herrschen, sondern um zu dienen. Aber auch die ideale Malerei charakterisirt nach Art der realistischen Plastik; sie hebt an der Persönlichkeit das Gepräge des Volks, den Stempel des Standes und der Culturformen oder äußern Lebensbedingungen hervor, die auch am Einzelnen seinen Zusammenhang mit einem großen Ganzen erkennen lassen, und läßt die Züge jeder besondern Kraft und Eigenschaft zur Geltung kommen. Dies geschieht natürlich am besten, wenn Kraft und Eigenschaft in Handlung gesetzt sind, wenn der Maler eine Situation wählt die ihnen gemäß ist, in der sie sich zeigen können. Nicht die in sich beruhende Totalität, sondern die einzelnen Regungen des Gemüths, die besondern Aeußerungen des Geistes sind das eigenthümliche Gebiet der Malerei.

Darum hat Hegel mit Recht die Situationslosigkeit getadelt, in welcher sich die romantische Periode der Düsseldorfer Malerschule gefiel: es war die Schwäche der Auffassung welche die poetische Innerlichkeit als solche ausdrücken wollte, eine Mignon, einen Edelknaben, eine Kirchgängerin als solche malte, ohne sie in eine bestimmte Handlung zu verflechten, wo dann die Empfindung in einer anschaulichen Lebensäußerung erkennbar wird und der Ausdruck nicht etwa in Mund und Auge sich concentrirt, sondern die ganze Gestalt durch Haltung und Geberde sprechend wird. Bei Cornelius ist nichts Theatralisches, aber auch nichts Müßiges; die packende Wahrheit seiner Bilder, die man versteht wie man sie sieht, beruht darauf daß die ganze Gestalt sagt was er will; man kann den Kopf, das Gesicht zuhalten, und gewinnt doch den rechten Eindruck. Und so brauchte Kaulbach auf dem Thurm von Babel das Antlitz von Nimrod's Gattin nicht zu zeigen, die ganze Gestalt ist wie eine flehende Klage vor uns hingegossen; so konnte er Peter den Einsiedler und die Sänger und Büßer um ihn in das Bild hinein nach Jerusalem schauen lassen; denn ob sie uns auch den Rücken kehren, der fromme Eifer, die Begeisterung der Kreuzfahrer spricht aus Haltung und Geberde klar genug.

Hier berühren wir sogleich die Grenze des malerisch Darstellbaren. Man kennt das Lied vom reichen Bauern Troll, der sich mit seinem Hans will abconterfeien lassen. Er sagt unter anderm:

Mal' er mir wie Hans das Heu
Auf den Heustall bringet,
Und „wach' auf, mein Herz" dabei
Brummend vor sich singet.
Auf dem Feld von Weizen voll
Muß mein Sohn studiren!
Wieviel ich am Scheffel wol
Könnte profitiren.

Der zum Singen geöffnete Mund läßt sich darstellen, und man will sogar unterscheiden welche von van Eyck's Sängern auf dem großen Bilde in Berlin, „die Verehrung des Lammes", Alt und Tenor singen; auch daß sie ein Gotteslied, kein Schelmenlied anstimmen, läßt sich sehen, aber die Worte des Liedes lassen sich nicht malen. Ein junger Bauer läßt sich wol mit nachdenklicher Pfiffigkeit zwischen Weizengarben hinstellen, aber daß er gerade den

Gewinn am einzelnen Scheffel berechnet, kann weder Zeichnung noch Farbe ausdrücken. Dennoch zeichnete Retzsch den Hamlet wie er den Monolog über Sein oder Nichtsein hält; dennoch malte Hetsch die Maria wie sie nach Klopstock sich mit Porzia, des Pilatus Gattin, über die Glückseligkeit des ewigen Lebens unterhält; dennoch sah ich einmal das Bild einer jungen Dame die sich bei Rousseau Rath erholt ob es für sie wohlgethan sei aufs Theater zu gehen, d. h. ich sah das nicht, sondern nur eine stehende Person vor einer sitzenden, aber der Katalog der Kunstausstellung besagte es. In dem Gemälde eines Wieners sollte man erkennen wie Kaiser Franz seine Gemahlin das erstemal duzt.

Wenn überhaupt Bilder zu Gedichten sich nicht als Randzeichnung unterordnen, sondern selbständig auftreten, dann soll der Maler Stoff und Idee in sich aufnehmen, und sich nicht an die Worte binden, in denen der Dichter sich dichterisch ausdrückte, sondern soll sie auf seine Weise malerisch gestalten, und er wird durch manches dem Dichter Unsagbare das Auge des Beschauers entzücken, und vieles nebeneinander auf einmal ausbreiten oder ausführlich darlegen können, was die Rede in den nacheinander folgenden Worten nur flüchtig zu berühren, ein Wechsel des Geschehens nur anzudeuten vermochte. Ich erinnere an Ritter Kurt's Brautfahrt von Goethe und von Schwind, und verweile bei einigen Werken der alten und neuen Kunst, die das Gesagte erläutern werden. — Auf dem Fries der rund um das choragische Denkmal des Lysikrates läuft, hat der attische Bildhauer eine Scene aus dem Leben des Gottes Bacchus dargestellt. Der sechste Homerische Hymnus besingt wie Dionysos in prangendem Jugendreiz am Strand des Meeres wandelte, und tyrrhenische Seeräuber ihn für einen Königssohn hielten, ergriffen und auf ihr Schiff schleppten, in der Hoffnung ein reiches Lösegeld für den Geraubten zu erhalten. Sie wollten ihn binden, aber die Fesseln hielten nicht, sondern fielen von ihm ab. Da erkannte der Steuermann ein göttliches Wesen in ihm, und mahnte ihn freizugeben, aber mit hartem Wort gebot ihm der Schiffsherr in die See zu stechen. Kaum war dies geschehen, so erschienen ihnen Wunderzeichen. Weinfluten überströmten das Schiff, ambrosischen Duft ergießend, traubenreiche Reben, blühender Epheu rankten sich empor um Mast und Segel, Kränze schlangen sich um die Ruder. Wie das die Räuber sahen, hießen sie den Steuermann ans Land treiben. Aber schon erschien ihnen der Gott auf dem Vorderende des Schiffs,

als ein Löwe laut brüllend, und in der Mitte des Schiffs richtete sich dräuend eine Bärin empor. Voll Angst und Entsetzen sprangen die Räuber über Bord und wurden, wie sie ins Meer stürzten, in Delphine verwandelt. Nur der Steuermann, der weisen Sinnes gewesen, blieb zurück, und huldvoll offenbarte sich ihm der Gott in seiner ursprünglichen Gestalt. Die sich emporrankenden Reben, die sich ergießenden Weinfluten wären hier unplastisch gewesen, und die Verwandlung des Gottes in den Löwen hätte sich bildlich nicht darstellen lassen; die unsichtbare Wunderkraft, die vom Gott ausgeht, hätte man höchstens in ihrer Wirkung auf die Tyrrhener ahnen mögen. In der dichterischen Erzählung selbst läßt sich schwerlich ein Moment finden der das Ganze veranschaulichen könnte. Der bildende Künstler faßt die Sache also auf seine Weise. Die Scene bleibt auf dem Lande, am Meeresufer. In der Mitte des Frieses ruht auf einem Felsen der schöne Jüngling in unbefangener Göttlichkeit; er ist seiner Macht sicher, die Gefahr stört sein Behagen nicht, er spielt mit einem Löwen, der nach der Weinschale in seiner Linken verlangt. Zu jeder Seite sitzt in bequemer Ruhe ein Satyr, schreitet ein anderer mit Trinkgefäßen nach dem mächtigen Mischkrug hin, während noch andere die herandringenden Räuber niederwerfen, mit Thyrsusstäben schlagen, mit Fackeln verfolgen, in das Meer schleudern oder jagen, wo zwei bereits mit Delphinköpfen in die Fluten tauchen. Die Züchtigung ist höchst lebendig dargestellt, und indem die That der Satyrn durch Abwehr und Strafe die Herrschermacht des Gottes veranschaulicht, contrastirt sie mit dem ungetrübten Genuß des Daseins, den er für sich bewahrt; der Löwe mit dem er spielt, die Weinschalen und Weinkrüge mochten an die Verwandlung und an die Weinfluten erinnern. Die unantastbare Macht und Herrlichkeit des Gottes wie die Strafe gegen Frevler, welche sich an ihr vergreifen möchten, ist vom Bildner und vom Dichter gleich trefflich geschildert; hätte der eine dem andern ohne weiteres folgen wollen, so würde er Unmögliches versucht haben und hinter dem Vorgänger zurückgeblieben sein; so aber steht die poetische Erzählung wie die bildnerische Composition gleich vollendet da.

Einen andern Beleg geben uns Lessing's Erörterungen über die Helena des Homer, des Zeuxis, des Grafen Caylus, die wir aus dem Laokoon zusammenstellen wollen. Körperliche Schönheit, heißt es dort, entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannichfaltiger Theile, die sich auf einmal übersehen lassen. Sie

erfordert also daß diese Theile nebeneinander liegen, und darum kann die bildende Kunst allein körperliche Schönheit darstellen. Der Dichter, der die Elemente derselben nur nacheinander zeigen könnte, enthält sich daher der Schilderung der körperlichen Schönheit als Schönheit gänzlich. Er fühlt es daß diese Elemente nacheinander geordnet unmöglich die Wirkung haben können die sie nebeneinander geordnet haben, daß der concentrirende Blick, den wir nach ihrer Aufzählung auf sie zugleich zurücksenden wollen, uns doch kein übereinstimmendes Bild gewährt, daß es über die menschliche Einbildung geht sich vorzustellen was dieser Mund und diese Nase und diese Augen zusammen für einen Effect haben, wenn man sich nicht aus der Natur oder Kunst einer ähnlichen Composition solcher Theile erinnern kann. Darum läßt sich Homer nirgends auf eine umständliche und stückweise Schilderung von der Schönheit des Achilleus oder der Helena ein; aber er weiß dessenungeachtet uns von dieser den höchsten Begriff zu machen. Man erinnere sich der Stelle wo Helena in die Versammlung der Aeltesten des troianischen Volks tritt. Die ehrwürdigen Greise sehen sie, und einer spricht zu dem andern:

Das ist nicht zu verargen dem Danaervolk und den Troern,
Daß sie um solch ein Weib in Noth ausharren so lange,
Einer Unsterblichen gleich erscheint sie ja wahrlich an Schönheit!

Was kann eine lebhaftere Idee von Schönheit gewähren als das kalte Alter sie des Kriegs wohl werth erkennen lassen, der so viel Blut und so viele Thränen kostet? Was Homer nicht nach seinen Bestandtheilen beschreiben konnte läßt er uns nach seiner Wirkung erkennen. Malet uns, Dichter, das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken welches die Schönheit verursacht, und ihr habt die Schönheit selbst gemalt. Wer glaubt nicht die vollkommenste Gestalt zu sehen, sobald er mit dem Gefühle sympathisirt welches nur sie erregen kann?

Zeuxis malte eine Helena und hatte das Herz jene berühmten Zeilen Homer's unter sein Bild zu setzen. Nie sind Malerei und Poesie in einen gleichern Wettstreit gezogen worden. Der Sieg blieb unentschieden, und beide verdienten gekrönt zu werden. Denn sowie der weise Dichter uns die Schönheit, die er nach ihren Bestandtheilen nicht schildern zu können fühlte, blos in ihrer Wirkung zeigte, so zeigte der nicht minder weise Maler uns die Schönheit nach nichts als ihren Bestandtheilen, und hielt es seiner Kunst

für unanständig zu irgendeinem andern Hülfsmittel Zuflucht zu nehmen. Sein Gemälde bestand aus der einzigen Figur der Helena, die nackt dastand.

Man vergleiche hiermit Wunders halber das Gemälde welches Caylus dem neuen Künstler aus jenen Zeilen Homer's vorzeichnet: „Helena mit einem weißen Schleier bedeckt erscheint mitten unter verschiedenen alten Männern; der Artist muß sich besonders angelegen sein lassen uns den Triumph der Schönheit in den gierigen Blicken und in all den Aeußerungen einer staunenden Bewunderung auf den Gesichtern der Greise empfinden zu lassen.“ Hier werden die Alten mit gierigem Blick geckenhaft lächerlich und widerwärtig. Und wenn der Schleier, den die Homerische Helena beim Ausgehen umhing, sie verhüllt, so bleibt ihre Schönheit verborgen, sie, die in ihrem Glanz zu zeigen gerade die Aufgabe des Malers sein mußte. Greise vor einer vermummten Figur, die sie brünstig angaffen! In Wahrheit, das Gemälde des Caylus würde sich gegen das des Zeuxis wie Pantomime zur erhabensten Poesie verhalten.

Der Dichter kann von flammenden Augen, von einem Schwert das aus dem Munde geht, von einem Antlitz gleich einer Sonne, von Füßen wie Feuerpfeiler reden; so Johannes in der Apokalypse. Wir sehen daß seine orientalische Phantasie nicht durch die Anschauung plastischer Werke zu maßvoller Deutlichkeit der Form gewöhnt war, und Dürer begeht naiv ein Wagniß, wenn er nun das alles unmittelbar nachzeichnet; im Umriß des Holzschnitts vertragen wir auch was farbig ausgeführt unleidlich wäre. Mit sinnigem Verständniß aber hat Cornelius vermieden das Bild des Dichters ebenso wiedergeben zu wollen; er hat sich an die ihm zu Grunde liegende Idee gehalten und solche auf eine freie Art in seiner malerischen Sprache ausgedrückt. Und das ist das Rechte.

Der wahre Dichter sagt uns vieles was sich nicht malen, mit Farben und Formen nicht ausdrücken läßt, aber dafür stellt uns auch der echte Maler gar manches Unsagbare vor Augen. Der Dichter der uns Christus mit den Pharisäern zusammenbringt, muß ihre Charaktere durch ihre Reden schildern, deren Inhalt der Maler nicht wiedergeben kann. Dafür stellt uns Leonardo da Vinci das Brustbild des jugendlichen Heilands zwischen je zwei ältere Männer zu beiden Seiten, die jenem zugewandt theils in den durch die Arbeit des Denkens und Forschens gefurchten Stirnen, theils in dem Ausdruck selbstbewußer Klugheit mit der

schlichten Reinheit und Klarheit Christi contrastiren, die wie ein Sonnenstrahl unter ihnen aufleuchtet und im Gegensatz zu ihnen die Poesie der Weisheit, die Mühelosigkeit der Offenbarung durch das Gottesschauen des lautern Gemüths darstellt.

Der Maler kann die Worte nicht wiedergeben die bei Shakespeare die schlafwandelnde Lady Macbeth spricht, Worte die so ergreifend kund thun wie der Wurm der Gottlosen nicht stirbt und ein unverlöschbares Feuer sie verzehrt. Wenn aber der Dichter in diesem Werk den Beleg zu dem Platonischen Satze gibt daß das Böse den Menschen schlaflos macht, hat denn da der Maler Kaulbach nicht recht gethan diese Ruhelosigkeit der Seele durch das Bewußtsein der Sünde so darzustellen, daß er zeigt wie auch im Schlaf die Unselige rastlos wie ein gehetztes Wild von der Verzweiflung einhergejagt wird, der sie nicht entfliehen kann, weil die sie verfolgende Furie in ihr selbst ist, weil der Blutfleck der Mörderhand ewig vor dem Auge des Geistes steht? Wenn der Dichter seine Lady über die Bühne eilen ließe ohne ein Wort zu sagen, wäre es verkehrt; der Maler der hier die Stellung der Schauspielerin copirte, in der sie jene Worte spricht, würde hinter der Intention des Dichters zurückbleiben; besser als das zerwühlte Lager gibt uns die Ruhelosigkeit der Lady selbst ein erschütterndes Bild tiefgewaltigen Seelenleidens.

Im Verlauf derselben Tragödie zeigt Shakespeare wie Macbeth in wild sich überstürzendem Thatendrang das Gewissen betäuben will, aber dabei nur selbst innerlich verödet, daß ihm das Sonnenlicht verhaßt wird und er den Einsturz des Erdballs wünscht; das Leben dünkt ihm nur ein wandelnd Schattenspiel, ein Märchen erzählt von einem Dummkopf, voller Klang und Wuth, das nichts bedeutet. Dies als das Ende einer so großartig angelegten Heldenkraft zu schildern, weil solche mit selbstsüchtigem Ehrgeiz sich gegen das Sittengesetz durch Mord die Krone errungen, war des Dichters Absicht, und wenn der Maler den Dichter richtig verstanden hatte, durfte er nicht den letzten Kampf, sondern mußte das Sichrüsten Macbeth's zu demselben wählen. Daß dies Kaulbach gethan, preist Ulrici mit folgenden Worten: „Der Kampf auf Leben und Tod regt nothwendig alle Körper- und Geisteskräfte, die ganze alte Heldennatur gewaltsam wieder auf, und Macbeth müßte in anscheinend ungebrochener Größe auftreten; hier dagegen in dieser gebeugten Gestalt, welcher der Diener die letzten Waffenstücke anlegt, in diesem gefurchten verhärteten Antlitz, in diesem

düstern nachtumwölkten Blick, in dieser Miene des Trotzes und Grimmes sehen wir in Wahrheit den gefallenen Helden, den keine Kampfeslust, keine Siegeshoffnung mehr begeistert, dem kein Erfolg, keine Lebensfreude mehr winkt, der zwar die blutige Krone noch festhält und sie krampfhaft in die Stirne drückt, aber nicht mehr als das Zeichen der Größe, Würde und Herrschaft, sondern als das Symbol des Verderbens und Untergangs, mit dem das Opfer geschmückt wird, nicht mehr als das höchste Kleinod einer reichen Schatzkammer, sondern als das letzte arme Besitzthum das ihm geblieben, nachdem er um ihretwillen alle Lust des Lebens, alle Schätze des Geistes und des Herzens in die Schanze geschlagen." — Daß der Maler hierbei noch die Gestalten der Ermordeten über dem Haupte Macbeth's erscheinen läßt wie sie nun vor seiner Seele stehen, wie sie ihn zu Boden drücken, war sein Recht; auch bei Shakespeare ist der Schotte Macbeth phantasievoll bis zum Visionären, und wenn in Richard III. der Dichter selbst die Geister der Ermordeten vorführt, warum nicht hier der Maler, der kein anderes Mittel hat um die Vergangenheit als in die Gegenwart hereinwirkende Macht darzustellen und die bevorstehende Schlacht zu einem göttlichen Strafgericht zu machen?

Es ist dies eine wohl aufzuwerfende Frage gegenüber einem einseitigen Realismus und Materialismus in der Auffassung der Kunst und des Lebens. Wer den Geist als selbständige Wesenheit leugnet, alles Uebersinnliche für unwahr erklärt, schneidet sich eigentlich das Schöne selbst ab, das auf dem Einklang des Unterschiedenen, des Geistes und der Natur, beruht, und den gemeinsamen Quell ihres Urstandes in Gott zugleich mit der Harmonie als dem Ziel ihrer Entwickelung zeigt. Geistererscheinungen sind Gebilde der Phantasie, die das von innen erregte Auge außerhalb des Menschen zu sehen glaubt; ganz abgesehen von dem was der Phantasie zu dieser Gestaltenbildung den Anstoß gibt, warum sollte ihr die Hand des Zeichners nicht folgen dürfen? Vischer sagt indeß sehr kategorisch §. 689 in seiner Aesthetik: „Die ausgebildete Malerei ist diejenige welche erkannt hat daß in der ganzen Natur des malerischen Verfahrens die Forderung liegt alle Stoffe in die Bedingungen der realen Wirklichkeit herein zu versetzen, also das Naturgesetz anzuerkennen und z. B. nicht eine Handlung in der Luft vor sich gehen, menschliche Gestalten auf Wolken sitzen und stehen zu lassen." Dann darf wol auch keine „ausgebildete" Dichtkunst mehr mit Shakespeare's Prinzen Heinrich

sagen: „So treiben wir Possen mit der Zeit und die Geister der Weisen sitzen in den Wolken und spotten unser!“ Oder wird der Materialismus, wenn er zur Vernunft kommt, dies Wort auf sich selbst anzuwenden den Humor haben? Die Malerei ist von Anfang an die Darstellung der Welt als Erscheinung für den Geist, die Darstellung der Dinge nicht wie sie an sich sind, sondern des Bildes das sich der Geist durch ihre Spiegelung im Auge erzeugt, das er außerhalb seiner versetzt. Wer eine schwebende Gestalt wie eine auf dem Boden stehende oder gehende zeichnet, der fehlt allerdings gegen das Naturgesetz; wer es ausdrücken kann wie sie sich durch innere Kraft über den Boden erhebt und frei bewegt, der befriedigt weit mehr eine Sehnsucht des Geistes, welcher die Bilder seiner innern Anschauung nicht an das Band der Schwere legt. Vischer fährt fort: „Die Malerei kann noch diese mythische Motive walten lassen, aber sie steht nicht auf dem wahrhaft malerischen Boden.“ Wenn Michel Angelo, Rafael und Correggio, wenn Tizian und Rubens, Cornelius und Kaulbach nicht auf dem wahrhaft malerischen Boden stehen, sofern sie in der Verkörperung des Gedankens auch durch schwebende und emporstrebende Gestalten einen Triumph ihrer Kunst feiern, wer sind denn die echt malerischen Genies, von denen wir das Gesetz erfahren können? Aber freilich es ist ein anderes das Gesetz erfahren und dann im Zusammenhang der Ideenentwickelung begründen, als es willkürlich nach einseitigen Voraussetzungen geben; nur ist die Frage ob die Maler diesem folgen werden. „Je stärker das Gefühl des echt malerischen Bodens ist“, fügt Vischer hinzu, „desto gewisser wird die Kunst das Mythische ganz aufgeben und bei der ursprünglichen Stoffwelt verweilen.“ Für Vischer ist die ursprüngliche Stoffwelt die äußere Realität; wer die Geschichte der Malerei kennt der weiß daß es vielmehr die Religion, die Offenbarung des Göttlichen und Geistigen in der Erscheinung ist und bleiben wird, wenn auch nicht beschränkt auf die biblischen, wenn auch ausgedehnt auf alle Geschichte.

Blicken wir nach dieser Abschweifung zurück auf die erörterten Beispiele über den Unterschied der Darstellung durch Form und Farbe vor der mittels des Wortes, so können wir dies als das Gesetz und die allgemeine Norm hinstellen: Nur das kann und soll der Maler darstellen wollen was sich auf der Stirn lesen, was sich durch Mienen, Haltung, Geberde und sichtbare Thätigkeit der Gestalten sagen läßt. Die vom Mittelpunkt der Gestalt

ausgehenden Radien der Arme in ihrer Beweglichkeit mit der Hand, von der als dem Organ der Handlung wir dieses Wort gebildet haben, sind dabei vorzugsweise bedeutend, wie dies, um von Bildern nach außen wirkender Thätigkeit, wie in der Schlacht, abzusehen, die Betrachtung des Abendmahls von Leonardo da Vinci lehren kann. Oder man vergleiche die seelenvolle Schönheit, die klare Ruhe der Hand Christi mit der kniffigen Gemeinheit der Hand des Pharisäers auf Tizian's Zinsgroschen, wenn man den Ausdruck des Charakters in den Handformen kennen lernen will.

Hier möge ein Ausspruch Rumohr's in der Einleitung zu den Italienischen Forschungen uns weiter führen. „Durch zween wohl ineinander greifende, doch unterscheidbare und unterscheidenswerthe Beziehungen seiner Geistesfähigkeit gelangt der Künstler in den Besitz einer so klaren, so durchgebildeten und reichen Anschauung der Naturformen, als er jedesmal bedarf um diejenigen Kunstaufgaben, welche theils aus seiner innern Bestimmung, theils aus seiner äußern Stellung hervorgehen, deutlich und gemuthend darzustellen. Die erste besteht in gründlicher Erforschung der Gesetze einestheils der Gestalten, anderntheils der Erscheinung solcher Formen der Natur, welche aus innern Gründen und durch äußere Veranlassungen dem Künstler näher liegen als andere. Die Forschungen dieser Art zerfallen in anatomische und optisch perspectivische. Die zweite besteht in Beobachtung gemuthender und bedeutsamer Züge, Lagen und Bewegungen der Gestalt; und diese erheischt, um fruchtbar und ergiebig zu sein, nicht so sehr sonst empfehlenswerthe Ausdauer und Gründlichkeit des Fleißes, als vornehmlich die leidenschaftlichste Hingebung an den sinnlich geistigen Genuß des Schauens."

Gewiß, sowie der im Reich der Töne waltende Musiker das sichere feine Ohr bedarf, so ist die malerische Phantasie von der Lust an der Welt der Formen und Farben getragen, und der scharfe Blick für das Gegenwärtige wie ein treues Gedächtniß für das Vergangene müssen ihr zur Seite stehen, und sind es die den Künstler auf das besondere Gebiet der Malerei hinweisen und für dasselbe zum Ausdruck seiner Ideen bestimmen und geschickt machen. Aber die Einsicht in Anatomie und Perspective bewahrt wol vor Fehlern und bringt es zu akademischer Regelrichtigkeit, und der sinnlich geistige Genuß des Schauens reizt zur Reproduction mannichfacher Gestalten in vielfältigen Bewegungen mit verschiede-

nem Ausdruck; wenn dieses aber mehr als ein äußerliches Copiren sein soll, so muß als Drittes und Hauptsächliches die empfindende Seele des Künstlers selbst mitwirken. Wir verlangen allerdings vom Maler daß er das Innere des Menschen darstelle wie es sich durch Handlungen offenbart, in denen sogleich sein Verhältniß zur Welt hervortritt, durch die dem stereotypen Ausdruck des Charakters sich das Pathos augenblicklicher Erregung gesellt; es ist aber immer dieser geistige Grund der Gemüthsstimmung in den wir hinabschauen wollen, ohne den das Mienenspiel ein willkürliches Fratzenschneiden und die Geberde einer Telegraphenbewegung wäre. Es muß bei dem Beschauer also das sympathetische Gefühl erregt werden um durch den Anblick der äußern Erscheinungen in sich selbst die Seelenstimmung nachzuempfinden aus der sie hervorgegangen sind, und wenn der Künstler sich zur Darstellung wendet, so muß er sich selbst in das Gefühl der Situation versetzen die er bezeichnen will, und von da aus muß ihm seine Phantasie die rechten organischen Formen mit der Lebhaftigkeit entfalten, daß er gleichsam äußerlich nachbilden kann was innerlich vor dem Auge des Geistes steht. Das Belauschen anderer im Zustand einer Empfindung, im Schmerz, im Muth der Begeisterung, in der Andacht nützt ihm wenig; wie das Wort des Dichters muß das Bild aus der eigenen Seele quellen, der Künstler selbst gefühlt, in sich erzeugt haben was er darstellen will. Ein Fiesole betete ehe er an die Arbeit ging, und brach wol in Thränen aus wenn er die Leiden Christi malte; darum ist ihm aber auch auf religiösem Gebiet die Darstellung der zartesten Seelenstimmung wunderbar gelungen. Wir sagen von seinen wie von allen guten Bildern sie seien mit Empfindung gemalt, wenn wir selbst vom Bilde ergriffen werden, wenn es keine wirkungslose Copie äußerer Anschauungen ist, sondern der ihre Formen, ihren Ausdruck erzeugende Quellpunkt, Gefühl und Phantasie, sich darin kund gibt, und die Subjectivität des Künstlers, die sich schon in der Wahl des Standpunkts geltend macht, in seiner Auffassung und Ausführung hervortritt. Wie die Phantasie der Seele zunächst und zuerst unbewußt als leibbildende Lebenskraft nach eingeborenem Gesetz das innere Wesen in äußern räumlichen Formen ausprägt, so ist auch sie es die nun für das Empfinden und Wollen der bewußten Seele in Blick, Geberde und Bewegung des Körpers den rechten Ausdruck mit dem Organe des eigenen Körpers reflexionslos hervorbringt. Sie ist besonders stark beim Künstler. Indem er

mit seinem Gefühl sich in die Lage eines Menschen versetzt, eine Seelenstimmung nachempfindet, kann ihn die innere Erregung sogar bis zur nachspielenden Geberde forttreiben; jedenfalls aber muß dieselbe sich ihm innerlich erzeugen, und sie wird es um so deutlicher, je lebhaftere Erinnerungsbilder ihr zu Hülfe kommen. Der Maler der sich das stolze oder demüthige Gesicht vom Modell vormachen ließe, würde eine Maske oder eine Caricatur zeichnen; für ihn gilt bei Idealbildern die Aufgabe daß er nach dem Ausdruck auch die Züge so forme, daß jener voll und klar, nicht blos wie eine vorübergehende Zufälligkeit aus ihnen spricht. Wo aber das individuell und porträtähnlich Charakteristische feststeht, da muß das Pathos voll und mächtig sein, das jenes überwinden und sich in ihm verwirklichen soll.

Kehren wir zum Schluß dieser vorläufigen Erörterungen, die uns die Elemente der malerischen Composition darlegen und im Einzelnen bestimmen sollten, zu dem Ausgangspunkt zurück, so werden wir nicht behaupten wollen daß das Deckengemälde Rafael's in den Vaticanischen Stanzen, welches die Philosophie als der Ursachen Erkenntniß (causarum cognitio) darstellt, mit der Pallas von Phidias wetteifern könne, aber wir werden Rafael's Schule von Athen dieser gleichsetzen. Der Bildhauer hat den Begriff in Einer Idealgestalt verkörpert, des Malers Sache ist es ihn in einer Gruppe darzustellen, die er beseelt, in deren Thätigkeit und Wechselwirkung er zur Erscheinung kommt; der Bildhauer schafft darum die Göttin, der Maler schildert uns das philosophische Leben, indem er die großen Denker Griechenlands, die Urheber einer freien Forschung, uns vorführt, nicht wie sie etwa einmal zeitlich vereinigt waren, sondern wie sie ewig im Pantheon des Geistes vereinigt sind. Wie Platon selbst die Mathematik als den Weg zur Philosophie bezeichnete, indem sie mit Allgemeinbegriffen verkehrt, dieselben aber an eine sinnliche Anschauung knüpft, indem sie an einer bestimmten Figur ihre Lehrsätze beweist, die nun allgemein gelten sollen, so sehen wir auf der Erde im Vordergrund Archimedes, der seinen Schülern einen Satz erläutert. Wie die Musik ein Grundbestandtheil der griechischen Erziehung war, und Pythagoras die Zahlen, auf welchen die Harmonie der Töne beruht, zu philosophischen Principien des Weltalls machte, so ist auch er mit geistverwandten Denkern auf der andern Seite dargestellt. Sinnende, lehrend behauptende Männergestalten leiten uns die Stufen hinan. Dort erblicken wir

links Sokrates und Alkibiades, rechts die Repräsentanten späterer Systeme, während in der Mitte der Halle unter dem Bogen ihres Thores Platon und Aristoteles hervortreten, jener ein priesterlicher Greis, gen Himmel deutend nach dem Land der ewigen Ideen, dieser ein kräftiger Mann, fest auf der Erde fußend, Hand und Blick auf die diesseitige Wirklichkeit gerichtet; so vertreten sie für alle Zeit den Idealismus und Realismus in der Wissenschaft, und der Genius des Malers hat ihre gleiche Größe, gleiche Berechtigung und die Nothwendigkeit ihrer Wechsel-ergänzung erkannt. Um sie zu beiden Seiten wißbegierige Schüler, Alexander der Große unter diesen, der auch für die Wissenschaften die Erde eroberte, von Aristoteles in die Tiefen der Erkenntniß eingeweiht, dessen Culturreich nicht untergegangen ist, der die Verbindung der verschiedenen Nationen in einer menschheitlichen Bildung und Gesittung anbahnte. Das Ganze ist architektonisch groß und klar geordnet; in jeder Einzelfigur spricht sich das beschauliche Leben aus, aber keine steht für sich da, sie sind untereinander in Gruppen verbunden, die sich wieder zum Ganzen fügen.

Giotto bildete im malerischen Geist der neuern Zeit die Hauptrichtungen des menschlichen Lebens und Geistes in der Culturentwickelung am Glockenthurm des Doms zu Florenz nicht als Einzelgestalten, wie etwa die antiken Musen, oder als Ceres und Bacchus, sondern er gab Gruppen in der Thätigkeit des Landbaues, der Schiffahrt, der Sternbeobachtung, des weisen Gesprächs oder Gesanges.

Da das Relief die Brücke von der Plastik zur Malerei schlägt, so können wir auch die Darstellung des Bacchischen Lebens heranziehen, welche eine kleine Marmorplatte im Vaticanischen Saal der Masken schmückt. Es liegt etwas Ueberschwengliches in der weichen, zarten Gestalt des jugendlichen Gottes, der in der Seligkeit des Rausches die Weihe der Begeisterung genießt, während ein hinter ihm tanzender Satyr nur den Sinnentaumel der Weinfreude zeigt, und eine Tigerkatze in muntern Sprüngen den großen Unterschied thierischer Erregtheit und poetischer Entzückung veranschaulicht, und als Gegensatz zu ihnen ein alter Silen, der mit gesenkter Fackel dem Gott voranschreitet, mit einem Anflug von Ironie die Lust des Lebens betrachtet, deren Vergänglichkeit er durchschaut. — So zeigt uns Rafael's Transfiguration die Natur in ihrer gewöhnlichen Weise, und zugleich in ihrer dämonischen

Verzerrung durch den besessenen Knaben, in ihrer Verklärung durch den Heiland. Wir lernen daraus daß die Malerei den ganzen Kreis des Daseins umspannt, und wie auf einer Stufenleiter vom Niedern zum Höhern hinführt.

Indem die Malerei in die Breite und Gegensätze des Lebens eingeht, kann sie nun auch das Häßliche in ihr Bereich ziehen, dessen sich die beiden Schwesterkünste enthalten mußten. Denn die Architektur zeigt uns die Macht der göttlichen Nothwendigkeit in der gesetzlichen Ordnung der anorganischen Natur, wo noch kein Widerspruch subjectiven Triebs und Willens eintritt, und die Sculptur vermeidet diesen Widerspruch, weil sie in dem einen Wesen, das sie darstellt, ihn nicht überwinden könnte und dasselbe darum durch directes Idealisiren in das Reich vollendeter Wesenheit erhebt. Die Malerei dagegen erfaßt gerade die Subjectivität in ihrer freien Entfaltung und schließt darum auch das Willkürliche und Zufällige nicht aus; vielmehr ist das rein Gesetzliche für sie starr und steif, und erst wo das Spiel individueller Kräfte und die Einwirkung der Außenwelt auf die Gestalt beginnt, entfaltet sie ihre eigenthümlichen Reize. Wie sie die überwuchernde Pflanzenranke der glatt geschorenen Hecke vorzieht, so mag sie auch im menschlichen Leben die Abweichungen von der rechten Mittellinie nicht verschmähen, sondern läßt diese errathen, indem sie nach rechts und links hin ausbiegt, durch das Uebermaß hier den Mangel dort ausgleicht und ein schwebendes Gleichgewicht herstellt. Nicht daß sie das Häßliche um seiner selbst willen nähme und ein Wohlgefallen an ihm hätte; aber wie wir in der Musik die Harmonie um so wirksamer empfinden, wenn sie aus der Auflösung von Dissonanzen hervorgeht, so läßt die Malerei das Widerwärtige und Gemeine dem Anmuthigen und Edeln zur Folie dienen, damit das reine Licht sich um so energischer vom dunkeln Grund abhebe. So haben besonders unsere altdeutschen Maler in den Widersachern Christi auch die Brutalität der rohen Gemüther oder die Arglist der selbstsüchtigen Schlauheit und Heuchelei scharf auszuprägen sich nicht gescheut. Das edle Bild des duldenden Erlösers ward durch den Gegensatz hervorgehoben und das Böse mußte, wie überall unter der Herrschaft der sittlichen Weltordnung, auch ohne oder wider seinen Willen dem Ganzen und Guten dienen. Und wenn die Hohngeberde welche dort ein Kriegsknecht dem Heiland macht, ihm die eigene Gestalt zur Caricatur verzerrt, so schlägt die Verkehrtheit sich selbst; sie wird dadurch

so lächerlich wie die gravitätische Würde mit der ein wohlbeleibter Pharisäer die Brille aufsetzt um die Ehebrecherin zu betrachten, oder die verdutzte Rotte die nun die schon gefaßten Steine nicht zu werfen wagt, als Christus sagt: „Wer ohne Sünde ist der werfe den ersten Stein auf sie."

Und diese Auflösung des Häßlichen durch das Komische kann die Malerei sich auch da zur Aufgabe setzen wo das Schöne und Reine nicht als solches zur Seite steht, sondern das niedere Leben allein uns vorgeführt wird. Im humoristischen Genrebild ergötzen uns wie in der Komödie die Verkehrtheiten des Lebens wie sie einander selbst unschädlich machen, und der Zauber der Farbenharmonie nimmt die Widersprüche der Form in seinen idealen Schein versöhnend auf. Wir können ihn dem wohllautenden Rhythmus vergleichen, der in der Aristophanischen Komödie durch den fröhlichen Festtanz der Worte erklingt, wie unvernünftig oft der Inhalt der Rede, wie thöricht das Treiben der Redenden sein mag.

Ein anderes Mittel zur Ueberwindung des Häßlichen in der Form hat die Malerei in der Hervorbringung des Seelenausdrucks. Rafael scheut sich nicht, den Lahmen, welchen Petrus und Johannes heilen, in seiner ganzen Krüppelhaftigkeit hinzuzeichnen. Aber wie der Apostel seine Hand ergreift, da blitzt solch innige Glaubenszuversicht aus seinem Auge, daß sein Bild weit mehr erhebend als abstoßend auf uns wirkt, und wir meinen zu sehen wie ein elektrischer Strom gesunder Lebenskraft vom Geiste aus sich durch seine Glieder ergießt und sie aufrichten wird.

Das Böse oder Häßliche soll motivirt sein, die abstoßenden Eigenschaften der Schwäche oder des Uebermuths und der Gewaltthätigkeit müssen in Verhältnissen vorgeführt werden die sie wach rufen, wie Richard III. in der Verwilderung des Bürgerkriegs unter einem verbrecherischen Geschlechte steht, das solch einen blutigen Schnitter wie eine Zuchtruthe Gottes herausfordert. Und mag der Künstler die Träger des Häßlichen auch als entsetzlich oder lächerlich darstellen, er rette doch die Menschheit in ihnen, er zeige noch anerkennendes Wohlwollen für sie. Dies thut er dadurch daß er die Untugenden mit den bessern Seiten verbunden zeigt und diese liebevoll ausbildet, mit der Schwäche auch die Gutmüthigkeit und Dienstfertigkeit, mit dem Stolz auch das stattliche Behagen ausdrückt, wie dies Schwind denn in der Gestalt des Vaters, in der Zeichnung der italienischen Stiefmutter und

den Schwestern des deutschen Aschenbrödels ausgeführt. Dadurch erhebt sich die Komik zum Humor, wenn an dem Lächerlichen auch das Werthvolle und an der Tugend die ihr anhaftende Schwäche enthüllt wird, die uns erheitert, während der darunter verborgene edle Kern uns rührt. Endlich aber muß alles Häßliche dem Schönen, alles Böse dem Guten dienen, und die besiegten Widersacher müssen den Triumph der Idee verherrlichen.

Die Subjectivität des schaffenden Künstlers macht sich nun in der Malerei dadurch zunächst geltend daß sie den rechten Augenblick für die in Thätigkeit begriffene, in Wechselbeziehung befindliche Gruppe wählt, und hierfür ist zweierlei nöthig: die malerische Darstellbarkeit des auszusprechenden Gedankens und die Entfaltung des Wesens der Sache selbst in der Erscheinung. In einem Arabeskenspiel von Randzeichnungen mag uns der Künstler seine Einfälle bieten und seiner Laune freien Lauf lassen, beim Bilde selbst soll er sich in den Gegenstand vertiefen und dessen innersten Kern und echten Gehalt zu Tage fördern. Der Höhenpunkt des geschichtlichen Lebens, der die innen waltenden Kräfte und Gefühle zum Ausbruche bringt, wird dabei auch der malerisch darstellbare sein, weil in ihm die verborgene Stimmung, der verschlossene Wille aus sich herausgehen, zur That treiben und werden, und damit in die Sichtbarkeit der Bewegung, Stellung und Geberde treten. Die Disputation Luther's auf dem Reichstag zu Worms ist nur für die redende Kunst eine mögliche Aufgabe; die Handlung gipfelt aber in dem Augenblick wo Luther sagt: „Hier steh' ich, ich kann nicht anders, Gott helfe mir, Amen!“ Damit ist der Austritt aus der alten, der Eintritt in eine neue Bahn der Weltgeschichte erklärt; damit findet Luther's Antlitz und Gestalt einen Ausdruck, der des sofortigen Eindrucks auf die befreundeten, auf die gegnerischen Hörer nicht verfehlen kann. So hat ihn denn auch die schöne Zeichnung im bekannten Werke von Gustav König erfaßt, wie er mit den Füßen fest seinen Stand behauptet, wie die zurückgewandten Hände an den herabhängenden Armen das Ergreifen jeder andern Sache abweisen, wie der emporgewandte Blick des Angesichts vertrauensvoll der Hülfe Gottes sich befiehlt.

Lessing's Huß vor dem Concilium zu Konstanz ist ein herrlich ausgeführtes Bild, in der Klarheit und Feinheit der Form und des Ausdrucks aller einzelnen Köpfe bewundernswerth, alles Beiwerk technisch vollendet und doch anspruchslos; aber der Inhalt

der Rede, aber Ideen und Gründe seiner Neuerungen sind nicht plastisch auszudrücken, wir sehen nur einen Redenden und viele in verschiedenen Stimmungen Hörende; um was es sich handelt sehen wir nicht, und das Ganze fällt in lauter Einzelheiten auseinander. Der Augenblick der Verdammung schon wäre ein viel wirksamerer gewesen; er hätte den Huß großartiger erscheinen lassen in der gottergebenen Ruhe der Ueberzeugung, er hätte den Vertretern der Kirche eine gemeinsame Thätigkeit gegeben ohne den Unterschied im Ausdruck der Einzelnen aufzuheben: der Fanatismus, die ernste Strenge und Würde, das Wohlleben das nicht gestört sein will, die Stumpfheit gegen den Geist wie der Glaube an das gute Recht der Kirche und die Macht ihrer Autorität konnten sich doch im Besondern entfalten; aber auch der Gegensatz der Hussiten durfte nicht fehlen und mußte neben dem Schmerz auch den Zorn und den Todesmuth mit jener Energie offenbaren, die den furchtbaren Rachekrieg vom Scheiterhaufen des Märtyrers aus entzündet. Huß auf dem Weg nach dem Scheiterhaufen von demselben Meister ist der Anlage nach weit gelungener, und wiewol das Bild ebenfalls mehr psychologische Charakteristik als dramatisch bewegte Handlung zeigt, bringt es doch die Gegensätze zur Erscheinung und läßt uns ahnen daß sie sich gewaltsam entladen können.

Die Thronentsagung Karl's V. von Gallait ist ein Meisterstück der belgischen Schule. Die malerische Ausführung, ein in Deutschland, namentlich in München, vernachlässigtes Element, machte seinen Triumphzug zu einem wohlverdienten, aber die Auffassung ist dennoch mangelhaft. Der auf Oranien gestützte Karl legt segnend die Hand auf das Haupt Philipp's, der vor ihm kniet; wir sehen nicht, daß es sich um einen Thronwechsel handelt, der alte Vater könnte dem Sohn auch seinen Segen mit auf den Weg einer kriegerischen oder diplomatischen Sendung geben. Wie anders malt Shakespeare eine Kronenentsagung! Teichlein hat darauf sehr passend hingewiesen. Vor aller Augen erscheint der besiegte Richard II. vor dem sieghaften Bolingbroke. „Gebt mir die Krone!“. sagt er:

Hier Vetter, greif die Krone,
An dieser Seite meine Hand, die deine dort!
Nun ist die goldne Kron' ein tiefer Brunnen
Mit zweien Eimern, die einander füllen,
Der leere immer tanzend in der Luft,

Der andre unten, ungesehn, voll Wasser.
Der Eimer unten, thränenvoll, bin ich,
Mein Leiden trink' ich und erhöhe dich.

Der deutsche Maler und Kunstkritiker setzt hinzu: „Man wird doch wol Shakespeare nicht des Allegorisirens bezichtigen wollen, weil er das Symbol des Königthums, welches überdies zum Costüm der Zeit gehört, auf die Scene bringt; daß er die Krone vor unsern Augen von einer Hand in die andere wandern läßt, ist ein so realistisches Mittel um das Factum eines Thronwechsels vollständig auszudrücken wie es sich ein Maler für seine sinnliche Kunst nicht besser wünschen könnte. Und stehen dabei die beiden Könige nicht als leibhaftige Charaktere vor uns? Läßt sich nicht in der Stellung eines jeden vom Wirbel bis zur Zehe die wahre Stellung beider zu einander veranschaulichen? Können wir nicht Gedanken und Empfindungen in ihren Augen lesen und bis in die äußerste Fingerspitze verfolgen, welche die Krone nimmt und gibt? Und bei alledem liegt etwas mehr als das Interesse an dem historischen Factum und den historischen Persönlichkeiten in diesem Bild; im Besondersten ist das Allgemeinste ausgesprochen, die tragische Idee des historischen Schicksalswechsels, freilich nicht als eine abstracte und triviale Sentenz allegorisirt, sondern in einer ergreifenden Realität individualisirt. Nur ein äußerst abstracter Idealismus würde um diese Scene zu illustriren einen allegorischen Ziehbrunnen anbringen, während der Poet echt malerisch verfährt, das Gleichniß Richard's am Throne selbst versinnlicht und zwei Menschen von Fleisch und Blut wie jene freud- und leidvollen Eimer auf- und niedersteigen läßt. Wahrlich, gewissen Leuten welche auf dem besten Wege sind aus Widerwillen gegen eine abstruse Idealistik in eine wahre Gespensterfurcht vor Ideen überzuschnappen, kann man keinen bessern Rath geben als sich von Freund Shakespeare den Kopf zurechtsetzen zu lassen."

Auch die hiermit verbundene Betrachtung können wir uns aneignen, da sie völlig mit den bereits entwickelten Grundsätzen übereinstimmt. „Wenn Franzosen und Belgier, wie es bei einem Gallait und andern Bessern unter ihnen der Fall ist, den leibhaftigen Menschen nicht allein mit äußerer Naturtreue, sondern den beseelten Menschen in der Schärfe individueller Charakterbildung und mit aller Feinheit des Ausdrucks malen, so werden wir uns hüten ihre Kunst gehaltlos zu nennen, so lange sie dabei

sei es in Darstellung einzelner Gestalten oder ganzer Versammlungen nicht über die Ansprüche des Porträtmalers hinausgehen. Greifen aber unsere verehrten Nachbarn nach Gegenständen bei welchen es darauf ankommt mit innerlich und äußerlich bewegten Menschen eine gehaltvolle Handlung, d. h. eine Handlung in welcher eine bedeutende Idee enthalten ist, darzustellen, dann wird es erlaubt sein zu fragen, ob sie auch die vollendete und ausdrucksvolle Realität ihrer Gestalten zur Darstellung des ideellen Kunstgehaltes der Handlung zweckmäßig verwenden, oder etwa nur eine malerische Außenseite des Vorgangs abconterfeien. Die Seele des Gegenstandes soll den ästhetisch wirksamsten Ausdruck finden. Allerdings handelt es sich in der Kunst zuletzt immer mehr um das Wie als um das Was, aber die Auffassung ist nichts anderes als gerade das wichtigste künstlerische Wie."

Hat der Maler in der Auffassung den prägnanten Moment ergriffen, so wird sich derselbe sogleich dadurch fruchtbar erweisen daß der Zuschauer das Vorausgegangene wie das Künftige daraus erräth und entwickelt; aber auch dem Maler muß es gestattet sein bei größeren Compositionen sowol was in der Wirklichkeit räumlich auseinander liegt zur Einheit und Ueberschaubarkeit zusammenzurücken, als auch neben der Hauptsache Vorausgegangenes und Nachfolgendes anzudeuten und Ursache und Wirkung zumal zur Erscheinung zu bringen.

Frühere italienische und deutsche Meister verfuhren hier allerdings mit einer Naivetät die ich nicht zur Nachahmung empfehlen möchte; das Kindliche nachgeahmt wird zu leicht kindisch. Wir haben eine Composition von Ghiberti vor uns; sie besteht aus drei Gruppen, aber in jeder Gruppe begegnen uns dieselben Personen. Dort erhebt sich Eva, neben dem schlafenden Adam zum Leben erwacht, wie aus ihm hervorschwebend an Gottes Hand, links steht sie mit Adam unter dem Baum der Erkenntniß und reicht ihm den Apfel, rechts wird sie mit ihm aus dem Paradies verwiesen. In der Sixtinischen Kapelle empfängt auf einem Bild von Cosimo Roselli Moses im Hintergrund die Gesetzestafeln, die er links dem verehrenden Volk zeigt und rechts vor den Anbetern des goldenen Kalbes zerschmettert. Das Bild von Memling, die sieben Freuden der Maria, zeigt uns in der Mitte die drei Weisen aus Morgenland vor dem Christuskind; dieselben ziehen links heran und rüsten rechts die Abreise, die bereits wieder sich in die Schlucht hin verliert; aber wir sehen auch ganz fern die drei

Könige auf drei Bergen stehen, wie ihnen der Stern erscheint, sehen von da drei Wege an einer Brücke sich vereinigen, wo jene zusammentreffen, sehen sie im Mittelgrunde vor Herodes, sehen sie in Bethlehem, bis sie die Krippe erkunden, in welcher der neugeborene Heiland lag. Hier haben wir allerdings eine noch ungeschiedene Einheit der Malerei mit der dichterischen Erzählung, und dieses wiederholte Auftreten derselben Personen innerhalb des gemeinsamen Rahmens mag uns bei der herzlichen Anmuth und Schlichtheit der alten Meister anziehend erscheinen, aber der Fortschritt der Entwickelung legt hier die Kunstgebiete auseinander, und verlangt daß die Malerei aus der Fülle der nacheinander folgenden Ereignisse einen Moment erfasse und in diesem das Ganze offenbare, oder auch mehrere Momente auf ebenso vielen besondern Bildern und durch selbständige Compositionen darstelle, wie dies letztere niemand anmuthiger thut als Schwind, dessen sieben Raben als ein wunderbares Farbengedicht in vierzehn Strophen die Perle der deutschen historischen Kunstausstellung in München waren. Sein Schwanengesang von der schönen Melusine ist ähnlich componirt.

Bei einer umfassenden Handlung aber läßt sich immerhin in verschiedenen Gruppen ein Fortgang der Entwickelung andeuten, jedoch so daß sie in bestimmter Beziehung zur Hauptsache stehen, und daß die einmal verwandten Personen nicht mehrmals vorgeführt werden. Auf der Constantinschlacht von Rafael ist links noch mächtiger Kampf, während in der Mitte der Sieg entschieden wird, und rechts die Christen bereits über die Brücke die flüchtigen Feinde verfolgen. Aehnlich sah man auf der Schlacht von Marathon, die Panaenos in Athen gemalt, links den Miltiades die Griechen zur Schlacht begeisternd, die dann weiter unter der Leitung der Götter entbrennt und entschieden wird, sodaß rechts die Perser sich geschlagen in die Schiffe stürzen. Auf einer Rafael'schen Tapete, Paulus und Barnabas zu Lystra, sehen wir den durch Paulus geheilten Lahmen aufrecht und sicher schreitend die Hände dankend zu dem Apostel erheben, während ein Alter durch Aufhebung des Gewandes sich überzeugt daß die Beine gerade geworden; die Krücke, die jenen seither gestützt, liegt auf der Erde. Und schon hat sich das Volk versammelt um den Männern des Geistes und der Kraft, die es für vom Himmel herabgestiegene Götter hält, ein Opfer zu bringen; die Flamme brennt auf dem Altar, der Stier wird herbeigeführt und das Beil geschwungen; da gibt Paulus durch Zerreißen seines Gewan-

des zu erkennen wie ihm diese Verehrung ein Greuel ist, und ein Jüngling wehrt dem Arme des Mannes der den Streich gegen die Stirn des Opferthieres führen will. Auf den Gesichtszügen einiger Gestalten aber, die voll Ingrimm auf die Apostel hinsehen, lesen wir bereits die sich vorbereitende Verfolgung gegen diese. In Kaulbach's Hunnenschlacht hat sich schon der Knäuel des Kampfs hoch in der Luft durcheinander geschlungen, während Einzelne am Boden erst aus dem Todesschlaf erwachen. Auf einem Gemälde Correggio's sträubt sich ein Mädchen bräutlich gegen den Schwan, ein zweiter umfängt Leda's holde Gestalt, während ein dritter davonfliegt und die Schöne ihm wonnig nachblickt; so sind die Momente des Liebewerbens und der sinnlichen Liebesfreude hier zugleich veranschaulicht.

Indeß wie der französische Classicismus sich im Drama lange mit der Einheit der Zeit und des Ortes abquälte, und einen Shakespeare als unkünstlerisch, seine planvollsten Werke als Ausgeburten der berauschten Phantasie eines Wilden verwarf, so ist in neuerer Zeit gegen Kaulbach behauptet worden, daß er dem Beschauer zumuthe Reihen von Handlungen als gleichzeitig hinzunehmen, zwischen denen ein längerer oder kürzerer Zeitraum verflossen sein müsse, und Situationen nebeneinander gestellt zu sehen die gar nicht zusammengehen können. Um uns zu vergegenwärtigen wie groß die Noth der Juden in Jerusalem gewesen als die Römer die Stadt einnahmen, hat der Maler im Mittelgrund unter andern hungrigen Gestalten eine Mutter dargestellt, die im Begriff ist das eigene verschmachtende Kind zu schlachten. Man hat behauptet es sei dieses absolut unmöglich gewesen während die siegenden Legionen ihre Adler in der brennenden Stadt aufpflanzten. Ich will nicht einwerfen daß das Aufpflanzen der Adler den Hunger der Belagerten noch nicht stillt, sondern ich vindicire dem Maler ein ähnliches Recht als ich dem dramatischen Dichter gebe, der die Begebenheiten von Monaten und Jahren in den Stunden eines Theaterabends an uns vorüberführt, und dabei nur die Pflicht hat die Stetigkeit der Zeitentwickelung zu bewahren. Rafael gibt uns in der Schule von Athen ein Bild des philosophischen Lebens in Griechenland. Wir sehen den schon hochbejahrten Platon und den männlich kräftigen Aristoteles als die Höhenpunkte des hellenischen Denkens und Forschens; aber wir sehen auch von älteren Philosophen einen Pythagoras, Heraklit, Sokrates, von jüngern Gelehrten einen Archimedes und den

König Ptolemäos. Rafael, der sie so trefflich zu charakterisiren verstand, wußte gewiß daß sie durch Jahrhunderte voneinander entfernt lebten, und niemals alle zugleich in einer Halle versammelt waren, aber er malte sie wie sie im Pantheon des Geistes ewig vereint sind.

In dem Augenblicke wo Jehova das Wort der Zerstreuung über die Menschen beim babylonischen Thurmbau aussprach, werden in der Realität allerdings die drei großen Stämme noch nicht mit ihrer eigenthümlichen Charakteristik, die sie erst im Laufe der Jahrtausende gewonnen, sich geschieden haben und von dannen gezogen sein; aber mit Recht hat Kaulbach dies dennoch so dargestellt, weil er die Sache anders gar nicht, so aber vortrefflich veranschaulichen konnte. Michel Angelo malte an der Decke der Sixtinischen Kapelle auf einem und demselben Bilde rechts vom Baume der Erkenntniß die Schlange, die an Adam und Eva den Apfel reicht, links den Engel, der beide aus dem Paradiese treibt; auch da ist That und Strafe, Ursache und Folge unmittelbar vereint, und die Composition wird wegen ihrer schlagengenden Gewalt bewundert. Kaulbach's Auffassung der biblischen Erzählung von der Völkerscheidung ist übrigens kein eitler Einfall, wie ein Kritiker wollte, sondern sie verknüpft die geschichtsphilosophische Idee der neuern Zeit mit jener, und findet sie in ihr angedeutet, wie dies schon Jakob Böhme im Mysterium magnum gethan hat. Die Menschheit, die in kindlicher Harmonie gelebt, trat aus dieser Periode der noch unentwickelten Einheit heraus in ein Weltalter des Unterschieds, in welchem die einzelnen Grundkräfte und Grundrichtungen für sich frei wurden und einzelne Menschengruppen zu Trägern erhielten, die dadurch als Völker bezeichnet und in ihrer Eigenthümlichkeit von andern abgesondert waren; sie verstanden einander nicht mehr, weil sie verschiedene Ideen in ihrem Leben und Denken ausprägten, sie hielten wechselsweise einander für Barbaren und jedes nur sich selbst für auserwählt, bis erst Christus vollbrachte was Alexander der Große vorbereitet, bis er als der wiedergeborene Adam das gleiche menschliche Wesen in der Mannichfaltigkeit der Völker, die gleiche Gotteskindschaft aller Völker zum Bewußtsein brachte und am Pfingstfest der heilige Geist das Wechselverständniß der Völker in der Einheit der Liebe und Wahrheit wieder vermittelte. Jener Act aber ist als der Beginn des Völkerlebens auch der Anfang der Weltgeschichte, und so hat Kaulbach ihn aufgefaßt und bild-

lich vergegenwärtigt. Will man dies tadeln, so muß man auch die größten dramatischen Werke Deutschlands, den Faust, die Iphigenia, den Wallenstein verwerfen, in welchen Goethe und Schiller die mythische und geschichtliche Erzählung in tieferm Sinn aufgefaßt und ausgebildet haben als in den ersten Darstellungen geschehen war.

Doch ich wollte nicht sowol auf den Begriff der Auffassung zurückkommen, als dagegen protestiren daß der Zopf der Einheit des Orts und der Zeit, den Lessing und Schlegel für das Drama glücklich abgeschnitten, nunmehr der Malerei angehängt werde. Ich verlange ferner für diese letztere auch die Befugniß eingeräumt statt der Einheit der Handlung die der Idee zu setzen, wie schon Sophokles in der Antigone, Aeschylos in der Orestie gethan, während die großen Dichter Englands und Spaniens es liebten gerade in mehrern Begebenheiten und deren Verflechtung einen und denselben Grundgedanken als gemeinsame Seele und Schicksalsmacht zu entfalten. Der Gestaltenreichthum und die verschiedenen Gruppen sind kein Fehler des Künstlers, sobald sie zur Offenbarung einer und derselben Idee dienen, und für die Anschauung selbst harmonisch gegliedert und geordnet sind. Cornelius gibt auf seinem Meisterwerk in der Glyptothek zu München, der Zerstörung Troias, in der Mittelgruppe den Untergang von Priamus und seiner Familie, über die sich Kassandra hoch erhebt um ein seherisches Wort über die Schicksalsfügung zu sprechen, woran vergebens Agamemnon sie zu hemmen sucht; auf der einen Seite sehen wir die beutetheilenden siegreichen Achäer, auf der andern Aeneas, welcher Vater, Sohn und Penaten in die Fremde hinwegführt; eine Dreiheit von Handlungen, symmetrisch geordnet — wenn sie auch nicht so zugleich an Einer Stelle geschehen sein können — gibt uns in verschiedenen Gruppen und Situationen Ein Bild, die Darstellung einer historischen Idee dichterisch aufgefaßt in allgemeingültiger Wahrheit. Diese Einheit der Idee ist es auch welche das jüngste Gericht von Cornelius durchdringt, welche Christus und die ihn umgebenden Heiligen des Alten und Neuen Bundes, die Engel mit dem Buch des Lebens und dem Schwert der Gerechtigkeit, das Aufschweben der Seligen, den Sturz und die Strafe der Verdammten zum Ganzen zusammenhält und in der freien Symmetrie der Anordnung die einzelnen Gruppen sowol für sich ordnet, als sie zugleich wie nothwendig

einander entsprechende Theile des klar überschaulichen Ganzen erscheinen läßt. Hier haben wir nicht sowol einen einzelnen Augenblick, sondern die wichtigsten Momente, Scenen, Ereignisse des ewig sich vollziehenden Weltgerichts werden durch und für den Gedanken zusammengehalten. So ist es auch die Einheit der Idee, welche die verschiedenen Gruppen auf Kaulbach's Weltgeschichtsbildern durchdringt und organisch verbindet.

Wie die Doppelhandlung in Shakespeare's Lear, die dreifachen Begebenheiten und Lebenskreise im Kaufmann von Venedig nicht blos äußerlich kunstvoll ineinander verflochten und durcheinander motivirt sind, sondern auch auf dem gleichen Grundgedanken beruhen, den sie dadurch als einen solchen bezeugen welcher nicht blos einmal, sondern immer und in allen Verhältnissen gilt, so liebt es die Malerei das Irdische und das Himmlische zugleich darzustellen und dieses sich über jenem erheben zu lassen, beide Welten aber in inniger Beziehung zu einander abzubilden, sodaß gerade ihre durch die Religion zu gewinnende Einheit und Versöhnung anschaulich wird. Die Disputa von Rafael ist eine glorreiche Vollentwickelung und Blüte von Keimen, die schon Jahrhunderte lang sich entfaltet hatten: auf Erden die streitende, auf dem Wolkenbogen die triumphirende Kirche, jene durch die großen Kirchenväter wie durch das ihnen lauschende Volk und die theils selbständig forschenden, theils der Ueberlieferung frei sich anschließenden Männer, diese durch Christus und seine Heiligen repräsentirt, über die Gottvater in der Glorie sein Haupt erhebt, während der heilige Geist in Gestalt einer Taube und Kinderengel mit den Evangelien von Christus aus zur Erde niederschweben, und die auf dem Altar erhöhte Monstranz als das Symbol der Gegenwart des Heilands unter den Seinen die sichtbare Mitte des Ganzen bildet. Das Ziel irdischen Ringens ist in der himmlischen Herrlichkeit veranschaulicht, diese selbst aber dargestellt wie sie eben sowol auf dem diesseitigen Leben ruht als dasselbe weihend und heiligend durchdringt und überschwebt.

Die Verklärung Christi von Rafael ist ebenso das leuchtende Vorbild einer Doppelhandlung und deren Wechselbeziehung, getragen von der Einheit des Gedankens. Schon Goethe verwunderte sich daß man jemals an der großen Einheit einer solchen Conception habe mäkeln mögen. Er sagt in seiner maßgebenden Weise: „In der Abwesenheit des Herrn stellen trostlose Aeltern

einen besessenen Knaben den Jüngern des Heiligen dar: sie mögen schon Versuche gemacht haben den Geist zu bannen, man hat sogar ein Buch aufgeschlagen um zu forschen ob nicht etwa eine überlieferte Formel gegen dieses Uebel könne wirksam gefunden werden, aber vergebens. In diesem Augenblick erscheint der einzig Kräftige, und zwar verklärt, anerkannt von seinen großen Vorfahren; eilig deutet man hinauf nach solcher Vision als der einzigen Quelle des Heils. (Und, können wir hinzusetzen, ein Lichtstrahl des Verklärten, der als die Erfüllung des Gesetzes und der Propheten zwischen Moses und Elias schwebt, ein Lichtstrahl Christi fällt in das Auge des Besessenen und beginnt den Sieg über die dämonische Verzerrung der Natur, leitet das Häßliche zur Schönheit zurück, verbindet den Hülfsbedürftigen und den Helfer.) Wie will man nun das Obere und das Untere trennen? Beides ist Eins: unten das Leidende, Bedürftige, oben das Wirksame, Hülfreiche, beides aufeinander sich beziehend, ineinander einwirkend. Läßt sich denn, um den Sinn auf eine andere Weise auszusprechen, ein ideeller Bezug aufs Wirkliche von diesem lostrennen?"

Die Einheit also wollen wir in der Vielheit sehen, sei es daß sie nur geistig als das innere Band durch die Wechselbeziehung der Individuen ausgedrückt wird und der Mittelpunkt ein idealer bleibt, sei es daß eine Gestalt der Mitte auch real und sichtbar als die Hauptsache hervortritt, um welche das Ganze sich bewegt und ordnet, sodaß an Geist und Sinn differirende Hauptmassen auf einander entsprechenden Stellen in freier Symmetrie sich entfalten, wie wir dies schon als die pyramidale Composition im Giebelfelde der Tempel bei der Betrachtung der Plastik erörtert haben. Christus als das Haupt der Gemeinde erhielt früh schon auf den ältesten Bildwerken diese Stellung des Lehrers zwischen zwei Jüngern. Wenn Maria das Christuskind als das fleischgewordene Wort auf dem Schoße oder Arme trägt, so wird sie gern auf dem Thron oder auf den Wolken dargestellt, und unten stehen dann Heilige ihr zu Seiten oder verehrende Fromme. Von wunderbarer Geschlossenheit des Gedankens und der Form ist in dieser Hinsicht die Sixtinische Madonna von Rafael. Maria mit dem Christuskinde nimmt die Mitte und den obern Theil des Bildes ein; sie erscheint wie die Blüte, während tiefer als sie zu beiden Seiten Sixtus und Barbara sich Blättern vergleichen und unter ihr wie Knospen die Engelsköpfe hervorschauen, von denen

die Linien aufwärts nach beiden Seiten auseinander gehen um sich in der Hauptgestalt wieder zu vereinigen. Da dieses Bild zum Herrlichsten gehört was Menschenhand geschaffen, so gehen wir gern etwas näher auf den tiefen Gehalt und den wunderbar anmuthigen Ausdruck desselben ein und können dabei vielfach der Erörterung Ulrici's folgen, die bis jetzt wol die gründlichste ist.

Ulrici vergleicht diese Maria in der Glorie mit der Verklärung Christi auf Tabor; aber die Verklärung ist hier nur eine ideale, nur die Darstellung des künstlerischen Gedankens, das Bild des innern Lebens und Wesens der Maria, wie es beseelt vom göttlichen Geist, von der göttlichen Liebe, als das Ideal der vom Christenthum ergriffenen und damit über das irdische Dasein erhobenen, geläuterten und verklärten Menschenseele erscheint. Weil eine solche Verklärung zugleich eine Entrückung und Einverleibung in das Reich Gottes ist, nur darum erscheint der Schauplatz der ganzen Darstellung in die Regionen des Himmels verlegt. Aber der Himmel ist dem Gläubigen kein bloßes Jenseits; er hat sich uns geöffnet, der Vorhang vor dem Allerheiligsten ist aufgezogen, der Einblick uns gestattet. Der Papst hat die dreifache Krone niedergelegt, denn hier gilt nur die Reinheit des wiedergeborenen Herzens, kein Ansehen der Person. Maria in erhabener Jungfräulichkeit ist das Organ der göttlichen Gnade, sie ist Trägerin des Christuskindes, aber sie ist sich der Majestät dessen bewußt der in ihrem Arme ruht, sie hat ihn ja in sich aufgenommen, sie ist durchleuchtet und verklärt von ihm, sie ist durch ihn zugleich die Himmelskönigin. In Christus ist dabei die unergründliche Tiefe des Geistes, besonders ein weltdurchschauender Blick, mit den Formen und Zügen des Kinderantlitzes auf eine ganz einzige Weise verschmolzen; der göttliche Geist ist Kind geworden um uns in die Kindschaft wieder einzusetzen, Kind und Mutter selbst sind das Sinnbild der göttlichen Liebe und der sie aufnehmenden, durch sie verklärten Menschheit. Die Einkehr in Gott, das Himmelreich ist uns aufgethan, es bedarf von unserer Seite nur der gläubigen Aneignung, der Hingebung. Darum erscheint die Hauptgruppe von denjenigen Gestalten umgeben in denen vorzugsweise der christliche Glaube, das christliche Leben sich ausprägt. Die erste derselben ist die Form in der die Kindesseele noch ohne Verständniß, ja noch ohne bestimmtes Gefühl für die Wahrheit des Christenthums, nur in unmittelbarer ahnender Hin-

gebung von der göttlichen Gnade ergriffen und verklärt wird; sie ist durch die beiden Engel gewordenen Kindergestalten repräsentirt, die auf die Schwelle der Himmelspforte sich stützen. Die zweite Form ist diejenige in welcher das Jünglingsalter und das weibliche Geschlecht das Heil empfangen. Das Weib, das innerhalb seiner natürlichen Bestimmung sich hält, nimmt das Christenthum ebenfalls auf ohne es mit dem Verstand erkennend zu durchdringen, aber auch nicht blos in kindlich instinctiver Hingebung, sondern in der Reinheit, Zartheit und Tiefe des Gefühls. Dasselbe gilt vom Jüngling, nur daß bei ihm das Gefühl mehr im Drange der Seele nach dem Idealen, in der Begeisterung für das Schöne, Edle, Große sich äußert. Die heilige Barbara vertritt diese Form des Glaubens; der Künstler hat in ihr die keusche, zarte, gefühlsinnige, vom Schmutz des Lebens unberührte, in die Huld und Schönheit der eigenen Seele gleichsam noch versenkte Jungfrau dargestellt. Die innige Anmuth, mit der sie zur Gemeinde niederschaut, contrastirt mit dem Aufblick des Papstes zu Christus; sie bildet aber zugleich einen Gegensatz zu der Erhabenheit Maria's, deren göttliche Würde durch ihr menschlich mildes Lächeln um so wirksamer hervorgehoben wird; ihr Ausdruck ist nicht zu tadeln, er ist nicht auf dem Original, sondern nur auf Nachbildungen etwas correggiohaft süßlich, er ist ein unentbehrlicher Ton im herrlichen Vollaccord des Ganzen. Im Unterschied aber von Kind und Jungfrau ergreift der Mann das Christenthum mit den höchsten Kräften des Geistes; er durchlebt es mit dem forschenden Gedanken, mit dem schaffenden und kämpfenden Willen; doch je länger er strebt und ringt, desto klarer wird ihm daß die Fülle des Göttlichen nur in rückhaltsloser Hingebung zu gewinnen ist: der Greis wird wie ein Kind, er hebt liebend und vertrauend den Blick zum Himmel um in stiller Erwartung das Heil von oben und damit den Schlüssel für das Räthsel der Welt zu empfangen. So Papst Sixtus. Diesen Gestalten gegenüber, welche sonach die besondern Formen des christlichen Glaubens und Lebens darstellen, bezeichnet die Madonna selbst jene allgemeine schlechthin ideale Gestalt, die unser Glaube annehmen wird, nachdem er durch die göttliche Liebe und Gnade, durch das Kind auf ihrem Arm, zum Schauen der Herrlichkeit Gottes gelangt ist. Sonach aber ruht die ganze Darstellung auf der festen Geschlossenheit eines einigen, ebenso tiefsinnigen als reichhaltigen und schön gegliederten Gedankens. Und wie formell

alle Figuren die vollendete Schönheit an sich tragen, in der jede Linie, jeder Zug nothwendig erscheint, sodaß keine Aenderung erdenkbar ist die nicht eine Entstellung wäre, so prägt auch nach der Seite des Inhalts jene geschlossene Einheit der Grundidee dem Ganzen denselben Charakter innerer unveränderlicher Nothwendigkeit auf, der das Kennzeichen höchster künstlerischer Meisterschaft ist.

Auch in der Symmetrie der Composition hält die größere Bedeutung der einen Seite der größern Ausdehnung der andern die Wage, wie Rafael's predigender Paulus mit einigen Nebenfiguren der reichen Zahl seiner Hörer in Athen, oder der Fels, der Baum auf der einen Seite der Landschaft der umfangreichern Fläche, welche die Luft, der Himmel einnimmt. Die Ueberordnung der Hauptsache, die Neben- und Unterordnung der dienenden Glieder wird in der Malerei dadurch erleichtert daß dieselbe nicht alle Gestalten auf Einer Fläche zeigt, sondern das Bild perspectivisch vertieft und dadurch Vorder-, Mittel- und Hintergrund gewinnt. Die Natur wird in der Malerei als solche hereingezogen, nicht anthropomorphosirt oder bei Seite gelassen wie in der Plastik; sie erscheint als der Schauplatz der Begebenheiten und wie wir erkannt haben daß das Volk mit dem Lande, die Cultur mit dem Boden zusammenhängt, der sie trägt, so verlangen wir daß auch der landschaftliche Hintergrund mit der Darstellung aus dem Menschenleben harmonire oder in einem anziehenden Contrast stehe, den die Malerei zu besonderer Wirksamkeit bringt und in der Beziehung des Gegensätzlichen aufeinander die Einheit durchschimmern läßt. Theilnehmende Zuschauer, Figuren, die in einem laxeren Verbande mit dem Ganzen stehen und die Selbständigkeit und Freiheit der Menschennatur bekunden, wirken dabei ähnlich wie der Chor in der griechischen Tragödie. Cornelius' architektonische Strenge mit ihrer klaren Ausprägung des Nothwendigen hat diesem anmuthigen Spiel des Individuellen selten Raum gewährt; Schnorr dagegen hat seine Freude daran, und zwar etwas zu sehr; die stattlichen Gondoliere, die reizenden Begleiterinnen sind auf seinem Barbarossa in Venedig, auf seiner Begrüßung von Brunhild und Chriemhild das Hervorragende und das Gelungenste. Rafael weiß den gemeinsamen Zug und Ausdruck der Idee mit anziehenden Motiven eigenthümlicher Lebensentfaltung am glücklichsten zu verbinden.

Mit der sinnlichen Perspective aber muß die geistige verbunden sein, vielmehr diese muß jener wie eine innere Bedingung der äußern Verwirklichung zu Grunde liegen; das Hauptsächlichste wird also am größten, das Nebensächliche oder in entfernterer Beziehung Stehende auch kleiner erscheinen, und zwar ohne daß die Naturwahrheit verletzt würde, indem jenes näher, dieses ferner gestellt wird. Doch kann auch ein hervorragender Punkt in der Tiefe des Bildes den Hauptgestalten das ersetzen was sie dadurch an Ausdehnung verlieren daß sie nicht unmittelbar im Vordergrunde stehen. So sind Platon und Aristoteles in der Schule von Athen durch die Stellung in der Mitte unter dem sie überwölbenden Bogen der Halle, umflossen vom hellen Licht, ausgezeichnet, und die Stufen führen vom Beschauer aufwärts zu ihnen hin; der Vordergrund rechts und links ist mit Gruppen erfüllt, vor ihnen aber frei gelassen. Karl der Große und Wittekind auf Kaulbach's Gemälde stehen auch erst in zweiter Reihe, aber sie erheben sich frei und groß in der Mitte, und die vor ihnen am Boden sitzenden und lagernden Sachsen dienen ihnen gleichsam zur Basis und entfalten sich unter ihnen in einer Bogenlinie, als deren Mittelpunkt jene sich geltend machen. Die sich selbst verbrennende heidnische Priesterin und der beginnende Aufbau einer christlichen Kirche füllen passend zu beiden Seiten den Hintergrund. Aehnlich sind Kaulbach's Kreuzfahrer componirt; Gottfried von Bouillon nimmt hoch zu Roß im Mittelgrunde die Mitte des Bildes ein; auf ihn und die vor ihm das Sakramenthaus oder den heiligen Gral tragenden weiß gekleideten priesterlichen Jünglinge fällt zugleich das volle Licht der Abendsonne, während ein Wolkenschatten die Gestalten vor und neben ihnen umfließt.

Hiermit ist denn das Dritte geleistet: auch die Lichtwirkung, auch die Vertheilung der Beleuchtung muß die Massen sondern und das Wesentliche hervorheben helfen. Die malerische Wirkung darf dem Princip der Composition nicht widersprechen, sondern muß ihm gleichartig sein, muß sogleich durch den ersten Eindruck dem Auge sagen was bei näherm Eingehen dem Geist sich offenbaren wird, muß sogleich in der Stimmung das Gemüth wie eine Melodie einnehmen, deren Text dann auch dem Verstande mitgetheilt wird. Im Kampf gegen den Naturalismus, gegen den leeren Farbenprunk hatten Cornelius und seine Freunde das Malen in den Hintergrund treten lassen, hatte man weit mehr

von Linien als von Farben gesprochen, und so gefällt uns bei ihnen häufig die Zeichnung, der Carton mehr als das ausgeführte Gemälde, weil das Bild ursprünglich nicht als Gemälde, nicht farbig, sondern nur als Zeichnung im Rhythmus der Formen gedacht war, und deshalb erst nachträglich illuminirt ward, was dann oft den schönen großen Fluß der Linien störend unterbrach. Da erschien eines Tags das Bild von Gallait, Karl's V. Thronentsagung, in München, und man sah hier die schwarz gekleidete Gestalt Philipp's sich nicht blos vortrefflich von der hellen Treppe abheben, sondern auch in das vollste Licht gestellt, sodaß man wieder lernte was auch die alten Meister gewußt, was der Maler Teichlein so formulirt: „Das Geheimniß Farbe und Beleuchtung zu malerischer Wirkung abzurunden beruht auf keinen andern Bedingungen als die Wirksamkeit der Composition. Wie hier die einzelnen Figuren und Episoden der Haupthandlung sich unterordnen und im strengsten Bezug auf sie gedacht sein müssen, so unterordnen sich die einzelnen Farbenindividuen durch Schatten und Helldunkel der Hauptlichtkatastrophe. Liegt es in der Natur des Kunstwerks daß es die Menschen gruppirt und ihre Gedanken und Handlungen auf einen Zweck, der eben ihr Inhalt ist, concentrirt, so sind concentrirtes Licht, harmonischer Ton und zweckmäßige Stimmung nur der letzte specifisch malerische Ausdruck des formellen und ideellen Componirens."

Dennoch müssen wir heute wieder hören daß die Richtung auf den Gedanken, auf den Aufbau und die Größe der Formen sich mit malerischer Wirkung nicht vertrage, daß man das eine oder das andere anstreben müsse. Aber erfreut uns ein Goethe'sches Lied weniger, wenn Reichard's oder Mozart's, Beethoven's, Schubert's oder Mendelsohn's innig dem Sinn sich anschmiegende Melodie die Worte trägt, oder wird nicht dadurch Empfindung und Geist zugleich befriedigt? Der Einklang des Geistigen und Sinnlichen ist überall das Ziel der Kunst, die vollendete Schönheit. Wo die Sucht nach brillanten Farbeneffecten das Interesse an der Sache verschlingt, ja wo nur ein Beleuchtungszauber das Auge blendet, daß der Geist die ideale Bedeutung des Bildes vergißt, da werde auch ich den Stab über den Rückfall in die naturalistische oder zopfige Entartung brechen; aber wo der Reiz und die Kraft der Farbe, wo die Vertheilung von Licht und Schatten in Harmonie mit der Composition stehen, und dieselbe

sogleich im ersten Eindruck wirksam machen und unserm Gefühl unmittelbar den Ton des Ganzen angeben, seinen Organismus nicht stören, sondern belebend hervorheben, wo die ideale Wahrheit mit der Lebenswirklichkeit sich versöhnt, da wollen wir die Vollendung der Kunst nicht blos in der Theorie, sondern auch in der Praxis anerkennen. Wir brauchen in der frühern Glanzzeit nicht nach Venedig zu Tizian und Paul Veronese zu wallfahrten, nicht an Correggio zu erinnern, auch die drei Häupter der italienischen Kunst, Leonardo, Michel Angelo, Rafael, verstanden zu malen. Correggio's Helldunkel war in Leonardo's Schule vorgebildet, in der Sixtinischen Kapelle ist man von der geistigen Größe und Wucht der Deckenbilder nur zu überwältigt um sofort auch ihre malerische Trefflichkeit zu würdigen, die blos sich nicht für sich geltend macht, sondern dem Ganzen unterordnet; Rafael's Transfiguration zeigt den Contrast des Lichtes in der Höhe über den dunkleren Regionen des irdischen Lebens; der verklärte Christus gibt sich sogleich als der Lichtmittelpunkt des Bildes zu erkennen.

So gewährt denn eine gelungene Composition das leichte heitere Gefühl eines schön geschmückten Raumes, während die Kunst in den wohlgefälligen Formen ihre tiefsinnigen Gedanken ausspricht; die Linien, die sich in ihrem Flusse zu einer großartig freundlichen Arabeske zu verschlingen scheinen, lösen sich wieder auf zu dem Umriß der selbständig bedeutsamen Gestalten; aber indem diese einem Ganzen eingefügt sind, hebt und senkt sich die Welle der Gruppen in wechselvollem Reichthum und leicht erfaßlicher Symmetrie. Man betrachte die Silhouette, die äußere Umrißlinie der Figuren und ihren stetigen Zusammenhang auf Leonardo da Vinci's Abendmahl; zwei große Wellen von jeder Seite, je drei Jünger umschließend, bewegen sich gegeneinander, und finden von der Senkung in der Mitte nochmals und zwar steiler ansteigend in Christus ihren Vereinigungspunkt, den wir ebenso als den Ausgangspunkt zweier einander entsprechenden Ausstrahlungen ansehen könnten. Die Gestalten stehen wie in der Weltgeschichte innerhalb großer, bald aufwärts, bald abwärts gehender Strömungen, deren Gesetzlichkeit der Einzelne sich nicht entziehen kann; vielmehr erfüllt er mit seiner besondern Kraft und Richtung zugleich den Gang der allgemeinen Ordnung der Dinge. Wie eine niedere geradeaus strömende, und zwei höher nach den Seiten anschwellende Wellen gehen die Gruppen der Völkerscheidung

vor Kaulbach's babylonischem Thurmbau auseinander. Der Mittelpunkt zeigt in Nimrod und seiner Umgebung eine ähnliche Linie; dieser doppelten Vertiefung in der Mitte hält aber die Erscheinung Jehova's mit seinen Engeln das Gleichgewicht; das Haupt Gottes erscheint wie die Spitze der Pyramide, der Blick des Beschauers steigt nach ihm empor, und die doppelte Senkung der Mittelgruppe in den beiden andern Theilen des Bildes ist durch die hohe Ausfüllung der Mitte auf der dritten Stufe des Bildes schön ausgeglichen. Auch Rafael's Constantinschlacht bietet ein äußerst reizendes Linienspiel; man hat das Bild mit einer Symphonie zusammengestellt; die Formen scheinen in der That wie harmonische Tonmassen dahinzuwogen. Ruhe und Bewegung halten auf der also gelungenen Composition sich die Wage, das scheinbare Chaos der individuell freien Gestalten durchwaltet eine gemeinsame Ordnung, und die überwundenen Schwierigkeiten bergen sich unter die leichte Ungezwungenheit der Meisterschaft. Ist dabei die Handlung auf ihrer reinsten Höhe gedacht und aufgefaßt, so tritt ihre sittliche Idee zugleich vernunftbefriedigend hervor.

Stillleben, Blumen- und Fruchtstücke. Thierbilder.

Die göttliche Schöpfermacht offenbart ihre Herrlichkeit im Kleinen wie im Großen, alles Endliche wird aus dem Schos des Unendlichen geboren und trägt das Siegel seiner Abkunft; sein Lebensgrund ist unerschöpflich. Jede Monade, jedes Einzelwesen, ist ein Spiegel des Universums, es steht im Zusammenhang mit dem All und trägt dessen Spur und Zeichen in seiner Eigenthümlichkeit; wer ein Sandkorn recht durchschaute und verstände, könnte an ihm die Gesetze des Himmels und die Geschichte der Erde lesen. Die Offenbarung aber des Allgemeinen im Besondern, des Unendlichen im Endlichen ist eben die That der Kunst. Es kommt auf das sehende Auge an, und nichts ist ein Unbedeutendes. Indem sich der Malerei die ganze Breite des Daseins erschließt, hat sie die Aufgabe auch im Kleinen und Einzelnen das innere Leben und das Gesetz der Natur zu entfalten. Nicht daß sie geschichtlich damit begönne, vielmehr ist stets das Ewige und göttlich Große der Ausgangspunkt der Kunst; aber nachdem sie in diesem das Ideal darzustellen gelernt hat, wenden sich dann einzelne Meister auch auf das Kleine und Einzelne, wie schon im Alterthum jener Pyreikos seine Schusterbuben und Lastesel mit Ge-

müſe, früher ſchon Zeuxis jene die Vögel täuſchenden Trauben, Parrhaſius ſeinen auch den Zeuxis täuſchenden Vorhang malte.

Die Natur ſelbſt concentrirt die Schönheit der Pflanzenwelt in der Blüte und in der Frucht; da will das Einzelne für ſich betrachtet und genoſſen ſein, weshalb der Landſchaftsmaler nicht den Baum prangend in der Blüte oder früchtebeladen malen wird, wo das Einzelne ſich wieder dem Ganzen doch unterordnen müßte, wol aber ein einzelner Zweig, oder eine Blume, ein Pfirſich, eine Traube Gegenſtand künſtleriſcher Darſtellung ſein kann. Hier gilt es nun die Phyſiognomie der Blume zu erfaſſen, das weiche, leicht verwelkliche Roſenblatt von dem fleiſchig vollen der Lilie, den zarten Flaum des Pfirſichs von der ſtrafferen, glänzenden Aepfelſchale zu unterſcheiden und den Kern in der reifen Traube durchſchimmern zu laſſen. Dieſe Lichtſpiele ſind ſchon nicht möglich ohne die Rückſicht auf die andere umgebende Welt, und der Maler wird nach dem Weſen ſeiner Kunſt ſofort auch hier ſich zur Gruppe wenden, zunächſt alſo mehrere Blumen ſammt ihrem grünen Blätterlaube zum Strauß zuſammenfügen, zum Kranze winden, und ſo ein ſinnvolles Blumengedicht entfalten, ebenſo verſchiedene Früchte zuſammenſtellen, um das Weſen der einen durch das Weſen der andern hervorzuheben.

Hier iſt ſchon mancherlei zu beobachten. Werden einmal ſolche Gegenſtände gewählt, ſo iſt treue Naturwahrheit, Feinheit in Form und Farbe für jeden nothwendig, zugleich aber muß das Ganze ſich in ſchönen Linien aufbauen, die Lokaltöne der Farben müſſen ſich zur Harmonie ergänzen, es darf kein einzelner für ſich hervorſchreien, das individuelle Leben muß hier gedämpft, dort geſteigert werden, der größern Kraft des einen muß der größere Raum des andern die Wage halten. Um jede beſondere Form nicht ſchablonenhaft, ſondern lebenswahr zu beſtimmen, um dann die weichere oder rauhere und härtere, die feſte oder flüſſig durchſichtige Qualität des Stoffs im Blumenblatt, im Obſt auszudrücken, kann ſich ſchon die Virtuoſität des Machens zeigen und muß in hohem Grad vorhanden ſein, wie bei Segher oder van Huyſum; der klare Lebensblick eines Rubens iſt nöthig um ein Blumen- und Laubgewinde ſo zu geſtalten daß der innere Lebensproceß ſelber ausgeſprochen wird; in der Ordnung des Mannichfaltigen zur Einheit verlangt das maleriſche Princip den Schein des Zufälligen und die Luſt des Ungezwungenen, wodurch Weenix und Rachel Ruyſch vornehmlich uns erfreuen.

„Erkennst du eine Blume nach ihrem Wesen, so ist sie edler denn die ganze Welt“, sagt Meister Eckard, der deutsche Mystiker, nachdem der größere Meister schon einen Blick in das Innere der Natur und ihre Wunder gethan, als er seine Jünger auf die Lilien des Feldes verwies, die ohne zu spinnen, zu arbeiten, in Schennen zu sammeln, aus dem rauhen Furchenfeld hervorblühen, herrlicher als Salomon in seiner Königspracht, und uns dadurch offenbaren daß der Grund des Lebens die Schönheit selber ist. Es ist kein Kleines, wenn die Kunst solchem Wort nachkommen will. Vortrefflich sagt M. Unger im Wesen der Malerei hierüber: „Es ist bereits zur Genüge dargethan wie der ganze Aufwand von Kunst erforderlich ist um das Leben der Materie an sich mit Gefühl und Verständniß an den Tag zu legen. Gleichwol ist man jetzt der Meinung daß ein minder begabter Geist sich mit mehr Recht diesem Zweige der Malerei widmen könne als einem andern, ein Irrthum der darin seinen Grund hat daß man den illusorischen Schein der Blumen und Früchte zum Hauptzweck der Darstellung erhebt, und meint mit Fleiß, Sauberkeit und Treue, die demselben zugewendet sind, alles gethan zu haben. Daher kommt es daß auch hier wieder in der jetzigen Zeit die feinern Fabrikate von Tapeten in dieser Hinsicht oft viel Interessanteres bieten als die Bilder vieler jetzigen Künstler von Namen, die bei größerer Prätension gemeiniglich alles Stils entbehren, der wenigstens bei jenen Erzeugnissen sich in einem vernünftigen System, wodurch der äußere illusorische Schein oft in einem bedeutenden Grade technisch erzielt wird, zu erkennen gibt, anderer Vorzüge zu geschweigen, die sich aus der praktischen Verwendung entwickelt haben.“

Eine Gruppe von Kindern, die eine volle reiche Guirlande von Blumen trägt, gehört zu dem mir liebsten was Rubens gemalt hat; das Bild ist eine Zierde der Münchner Pinakothek. Daneben sei noch des reizenden Goethe'schen Gedichts erwähnt: der neue Pausias und sein Blumenmädchen.

Wie dann der Mensch die Stoffe aus den drei Reichen der Natur nimmt und für die Zwecke der Cultur verarbeitet, so macht auch die Malerei das also bereitete Geräth zum Gegenstand der Darstellung. Der im durchsichtigen Glas blinkende perlende Wein, der Glanz des Goldes oder Silbers, die Structur des Holzes kommen hier nicht minder in Betracht, als daß ein Mensch durch die Formen seinen Sinn und Willen in den Stoff gelegt, den

Stoff mit seinem Geiste durchdrungen hat. Der echte Künstler wird dies nicht übersehen und wird namentlich auch in der Auswahl und Zusammenstellung der Dinge den Sinn des ordnenden Menschen ausdrücken, während er zugleich durch die Harmonie von Formen und Farben die Idealität der Schönheit sichert. Als Beiwerk auf Porträts haben Tizian — man denke an die metallene Schüssel mit Früchten, die seine Tochter Lavinia emporhält — und Rafael — man denke an seinen Leo X. in Florenz — das scheinbar blos Aeußerliche so trefflich behandelt, daß uns klar werden kann wie alle Materie die Wirkung und Aeußerung lebendiger Kräfte ist. Holländische Meister haben aber auch in besondern Cabinetstücken das Geräth der Stube oder Küche behandelt und da namentlich auch todte, als Speise bereitete Thiere hinzugesellt. Ihre Frühstücksbilder lassen auf das Wohlbehagen und den Geist des Besitzers schließen. Sie reihen sich in dieser Weise dem Sittenbild an und gewinnen selbst eine culturhistorische Bedeutung.

Man hat solche Bilder Stillleben genannt. Unger hat das Wort folgendermaßen gedeutet und erklärt: „Wenn in einer natürlichen Sprachbildung schon in der Benennung einer bestimmten Erscheinung ihr Wesen sich ausdrückt, so ist der Ausdruck Stillleben solchem Sinne gemäß als sehr treffend für diejenigen Gegenstände einer malerischen Darstellung zu bezeichnen, in denen die Lebensregung bei der fortwährenden Beharrlichkeit ihres äußerlich ruhigen Zustandes sich nur still zu erkennen gibt.“ Nur durch die Darstellung des Lebendigen gelangt die Malerei zum Ziele der Schönheit; das Todte als solches, wie es den elementaren Mächten in der Verwesung verfällt, wäre das Häßliche; in dem von seiner ursprünglichen Wurzel oder seinem ernährenden Stamm abgeschiedenen, in dem zur Speise des Menschen zubereiteten Thierleibe muß daher noch die Form als das Erzeugniß des Lebensprocesses herrschen. Nicht umsonst war schon im Alterthum und dann bei den Niederländern der Hummer ein für solche Bilder beliebter Gegenstand; die Härte der Schale, die Schärfe der Form, die Energie der Farbe bot den erwünschten Gegensatz gegen die ineinander verschwebenden Farbentöne und den weichen Contour des Obstes, und ob die Maler daran gedacht haben oder nicht, die Bemerkung Unger's hat ihr Recht: der gesottene Krebs ist zwar ein Todtes, aber das Todte ist nichts anderes als eine Wandlung der Materie, die ein neues Leben ge-

biert, welches sich hier trotz der beharrlich ruhigen Zuständlichkeit der Erscheinung in der gesteigertsten Lebhaftigkeit einer Farbe zu erkennen gibt.

Die Poesie solcher Bilder endlich beruht darauf daß sie uns anheimeln, daß eine sei es festliche, feierliche, sei es behagliche Stimmung durch sie erweckt wird, weil solche in ihnen ausgeprägt ist. Der Zauber des Lichts, ein Sonnenstrahl, der sich im Wein spiegelt, das Metall umspielt und den flüssigen Inhalt der Traube verklärt, bis der Kern ihn zurückwirft, und das Helldunkel, welches über die Formen alle still dahinzittert, das sind hier nicht blos erlaubte, sondern gebotene Reize, sobald sie nur angewandt sind um das Wesen der Dinge selbst zu erschließen und im Einzelnen das große All ahnen zu lassen. Ich erinnere daran wie Jakob Böhme, der Schuhmacher von Görlitz, zu einem der größten Weisen unsers Volks erweckt ward. Wie Pythagoras durch einen aus einer Schmiede hervorschallenden Klang der Hämmer über die Theorie der Musik, wie Newton durch einen vom Baum herabfallenden Apfel über die Lehre von der Gravitation plötzlich zur Klarheit geführt wurde, so war es auch bei Böhme etwas Aeußerliches woran sich das innere Geisteslicht entzündete; so soll die Kunst im einzelnen Fall das Gesetz, in der Erscheinung das innere Wesen aussprechen. Böhme sah den Glanz der Sonne von einem blank gescheuerten zinnernen Gefäß in seiner Stube gespiegelt; der jähliche Anblick des lieblichen jovialischen Scheins, wie er sich selber ausdrückt, erweckte ihm, der fortwährend in seiner Seele nach dem Schauen des göttlichen Lebensgrundes in allen Dingen rang, solch eine innere Entzückung, daß es ihm war als sei er in den Mittelpunkt der geheimen Natur eingeführt und vermöge nun ungehemmt in ihr Inneres zu blicken.

Wenn weiter bei den Thieren der freie beseelte Individualorganismus auftritt, der wie eine Welt für sich erscheint, so wird ihn die Malerei doch nicht in dieser Selbstgenügsamkeit und typischen Idealität darstellen gleich der Plastik, sondern auch hier neben dem allgemeinen Wesen besonders auf die Lebensäußerungen, auf charakteristische Bewegungen und auf die Wechselbeziehungen der Thiere zueinander und zur Naturumgebung ihr Auge richten. Es gilt auch hier hauptsächlich den Ausdruck aufzufassen und zu offenbaren, wie derselbe im Aufbau und dem Gebrauch der Glieder sich zeigt, die alle aufeinander hinweisen und zum Ganzen zusammenstimmen. Man hat in der Thierreihe einen auseinander

gelegten Menschen erkannt; besondere Eigenschaften, Neigungen, Affecte, die bei ihm in der Einheit des Geistes durch andere ermäßigt oder ausgeglichen werden, erscheinen dort im Fuchs oder Löwen, im Roß, Stier, Hund, Affen, Schwein gleichsam für sich verkörpert; das Wild in seiner frischen Naturfreudigkeit, die reißenden Thiere in ihrer Stärke und Leidenschaft, die Hausthiere in ihrer Vertraulichkeit mit dem Menschen zeigen ein Seelenleben, das in seiner Eigenheit belauscht sein will, um in vielen glücklichen Motiven sich verwerthen zu lassen. So kann denn das Thier bald der Landschaft zur Staffage dienen, bald in die menschliche Geschichte verflochten sein, wie das Pferd auf den Schlachtbildern von Salvator Rosa und Wouvermann, dann aber auch für sich die Hauptsache sein. Hierzu werden sich nicht sowol die kleinen Thiere eignen, die wie die Insekten wenig Individualität zeigen und in Schwärmen leben, als vielmehr die großen und selbständigen, deren innerer Organismus nicht im Schalen- und Schuppenpanzer steckt, die vielmehr in der Außengestalt den Zusammenhang, die Lebensbedeutung und Lebensfähigkeit der Glieder veranschaulichen. Da können die Thiere in paradiesischem Frieden zusammen sein, wie bei Jan Breughel, dessen kindliches Gemüth ähnlich wie Fiesole nur so viel von der naturwahren Form und Körperlichkeit nimmt um die innere Empfindung auszudrücken, oder sie können sich im Feuer des Kampfes, in alle Sehnen anspannender Thätigkeit, im Schmerz des Unterliegens, im Eifer wüthenden Zorns und der Lust des Sieges gleich Helden geberden, wie die Löwenjagden von Rubens, die Bärenhetze von Snyders auf großartig geniale Weise darthun, während Landseer's geschossene Hirschkuh auf dem öden einsamen Schneefeld, bei der das verwaiste Kalb vergebens Schutz und Nahrung sucht, von einer elegischen, ja tragischen Wirkung ist. Daneben malt Potter das Rindvieh auf der Weide, wie er's im heimischen Holland sah; „jedes Thier ist das bestimmte Porträt eines einzelnen, in welchem die Gesammtheit geistvoll repräsentirt wird; dabei erstreckt sich die Treue der Individualität bis auf den Blick des Auges, der bald gutmüthig stierend, bald lebendig funkelnd, bald im schläfrigen Behagen des Wiederkäuens mit allen Formennuancen selbst bis zum Wimper treu dargestellt ist.“ (Unger.) Der Hühnerhof von Hondeköter, Jagdbilder von Horace Vernet, die Hunde von Benno Adam und die Pferde von Krüger, die Schafe von Verböckhoven und Eberle, das Wild und die Hausthiere von Voltz, von Troyon

und Rosa Bonheur zeigen alle ihre Trefflichkeit am besten, wenn sie nicht etwa statuenartig ruhige Porträts sind, sondern in bestimmten Situationen das Leben der Thiere auf eine charakteristische Weise ausdrücken. Dieses specifisch Malerische im Unterschied vom Plastischen hat Unger nicht recht anerkannt; ebenso ist der Tadel verkehrt daß Kaulbach's Phantasie in dem reizenden Fries, der die weltgeschichtlichen Bilder des neuen Museums umgibt und die Weltgeschichte wie ein Kinderspiel humoristisch darstellt, die Aufmerksamkeit weniger auf die Gewinnung des rein bildnerischen Ausdrucks animalischer und vegetabilischer Intentionen gerichtet habe; ein sinnvolles Spiel der Erfindung wie der anmuthigen Linien ist hier durch die Natur des Stoffs und der Arabeske geboten. Sein Reinecke Fuchs ist nicht sowol eine Sammlung von Thierbildern als die malerische Reproduction der Thiersage. Diese bewahrt das Wesen der thierischen Natur, leiht ihr aber die menschliche Reflexion und Sprache, und so gab Kaulbach auf geniale Art der Thierphysignomie den menschlichen Ausdruck. Die Thierdichtung schließt bei aller epischen Lust am Thierleben eine satirische Rückspiegelung der Menschenwelt nicht aus, und der Maler hat sich ihr angeschlossen und sie, die wie alle Volkspoesie kein todtes Besitzthum, sondern ein fortwachsender Schatz ist, mit feinem Sinn im Geist unserer Zeit neugeboren und fortgebildet.

Die Landschaft.

Die Landschaft ergreift das Naturleben in seiner Totalität um in den Formen des Erdkörpers und seiner Vegetation, im Wechsel von Land und Wasser, in Luft und Wolke, und in der Beleuchtung die charakteristische Weise bestimmter Gegenden oder einen Reflex menschlicher Gefühle, eine Seelenstimmung auszusprechen, und ihren rechten Triumph zu feiern, wenn beides zumal gelingt, wenn das Bild zugleich wie ein Gedicht wirkt und doch mit objectiver Naturwahrheit ausgestattet ist, wenn es die Seele des Künstlers so gut wie die der Landschaft selber enthüllt.

Das Gefühl für landschaftliche Schönheit gehört der romantischen Welt an; ihre Darstellung selbst ist der am meisten zur Musik hingewandte Theil der Malerei. In der Natur wie vor dem gelungenen Bilde werden wir zu Stimmungen erregt für die das Wort uns fehlt oder nicht ausreicht, die in ihrer Unsagbarkeit dem Reich der Töne verschwistert sind. Die Alten stellten

einzelne Gegenstände in menschlicher Gestalt dar, den Fluß im Flußgott, die Nymphe des Baums oder Quells. Die Oreade des Bergs und Knaben mit welken Blumen im Haar trauerten auf einem griechischen Gemälde um den todten Hippolyt; der neuere Maler würde durch die Haltung und Beleuchtung der Naturumgebung diese Mitempfindung ausgedrückt haben. Eine jugendheitere Frauengestalt, die Mauerkrone auf dem Haupt, anmuthig auf einem Felsen sitzend, während ein aus den Wellen zu ihren Füßen auftauchender Jüngling nach ihr emporblickt — so haben die Alten die Stadt Antiochien gebildet, ihre Lage an Berg und Fluß symbolisirt, wo der neuere Künstler den Stoff und die Motive zu einem so großartigen als reizenden Landschaftsbild finden würde. Sehr treffend sagt Ottfried Müller: Der ahnungsvolle Dämmerschein des Geistes, mit welchem die Landschaft uns anspricht, erschien den Alten nach ihrer Gemüthsrichtung jeder künstlerischen Ausbildung unfähig; ihre Landschaften waren mehr scherzhaft als mit Gefühl entworfen. — Erst am Wendepunkt des Mittelalters und der neuern Zeit wandte der Mensch sich der Natur mit jener Aufmerksamkeit und Liebe zu, aus der allein eine Wissenschaft und Kunst hervorgehen konnte; er betrachtete die Außenwelt um ihrer selbst willen. Spinoza lehrte von der egoistischen Zweckbeziehung absehen; da erschloß sich das Gesetz wie die Schönheit der Natur dem begeisterten Blick des Forschers und Bildners, und die freie Darstellung der Landschaft trat neben die Abbilder der Menschen und ihres Lebens. Die landschaftliche Schönheit aber ist nicht plastisch, sondern malerisch, das heißt sie ist die auf einem bestimmten Standpunkt sich dem Beschauer ergebende Erscheinung, die gerade dort durch die besondere Gruppirung der Dinge dem Auge vermittelt wird; sie beruht durchaus auf der Perspective, sie scheidet Vorder-, Mittel- und Hintergrund, und verlangt daß jeder derselben an sich bedeutend sei und mit den andern harmonire; sie hängt mit der Beleuchtung zusammen, indem die Vertheilung von Licht- und Schattenmassen gar oft erst die malerischen Reize hervorhebt, ja hervorruft. Gegenden die wir vor andern schön nennen bieten gleichsam nur die einzelnen Elemente oder Buchstaben dar; die Verbindung, das lebendige Wort ergibt sich dem Beschauer, wenn er den Ort gefunden hat auf welchem die Spiegelbilder der Dinge sich in seinem Auge zu einem ansprechenden Ganzen ordnen.

Die mittelalterliche Kunst behandelte die Landschaft als Um-

gebung der geschichtlichen Ereignisse, die sie schilderte. Bei den Deutschen ward dieser Hintergrund zuerst in seiner Mitwirkung aufgefaßt. Van Eyck und seine Schule gaben statt des Goldgrundes, von dem sich die heiligen Gestalten der ältern Meister abheben, die lebendige Natur, den blauen Himmel, die grünende Erde mit ihren Blumen. Die Pilger welche zur Verehrung des Lammes ziehen läßt Johann van Eyck durch eine Schlucht wandern, über welcher Cypressen und Orangen wachsen; ein ernst erhabener Charakter ist dadurch ausgesprochen. Memling's Christophoros trägt das Christkind durch die Wellen zwischen nächtigen schroffgewaltigen Felsenufern, während im Hintergrunde die Morgensonne hervorbricht. Der Uebergang vom Dunkel zum Licht, die gewaltige irdische Natur, über die sich eben eine milde himmlische Klarheit ergießen will, zeigen in der Landschaft eine ähnliche Idee als die ist welche in den menschlichen Gestalten sich ausprägt. In gleicher Weise stimmen die Burgen auf den steil abfallenden Bergen, stimmen die abenteuerlichen Formen der Natur mancher Dürer'schen Bilder zu dem gewaltigen und dabei phantastischen Gedanken der Composition. Größe und Tiefe der Empfindung zeigte bei den Italienern Tizian in der Form und Belaubung der Bäume, in der blauen bergigen Ferne, in der Beleuchtung auf dem Bilde welches den Petrus Martyr darstellt. Von hier an beginnt in Italien die Landschaft frei zu werden. Seit dem siebzehnten Jahrhundert wird sie selbständig behandelt.

Anfangs herrscht die ideale Richtung; man entlehnt der Natur einzelne Motive, einzelne Formen, das Ganze wird aus der innern Anschauung geboren und wie eine neue Schöpfung componirt. Dieser dichterischen Weise kann sich der Landschaftmaler nie entschlagen, wenn er nicht zum bloßen Copisten und Vedutenzeichner herabsinken will; er hat eine Stimmung des Gemüths zum Ausgangspunkt und sucht diese durch ein Naturbild zu reflectiren, das als solches nicht der Außenwelt, sondern der Phantasie entstammt. Eine mehr realistische Weise wird durch schöne charakteristische Gegenden angeregt und weiß in deren auch getreuer Abspiegelung zugleich das Gemüth mit dem Widerklang einer seiner Stimmungen zu erfreuen. Vischer mag an dieser letztern Art sein besonderes Wohlgefallen haben, aber es ist wissenschaftlich unberechtigt, wenn er als Aesthetiker behauptet daß der Landschaftsmaler von einer in der Natur gegebenen Einheit ausgehen solle, daß das freie Componiren, das nur einzelne Studien benutzt, nicht

eigentlich das Wahre sei. Dagegen war es schon der Grundsatz des Dresdner Friedrich: „Der Maler soll nicht allein malen was er vor sich sieht, sondern auch was er in sich sieht.“ Beide Weisen sind berechtigt, das Höchste wird erreicht, wenn das Naturwahre zum Ausdruck der Seele idealisirt, wenn die innere Stimmung durch naturtreue Formen ausgeprägt wird. Die idealistische Richtung war allerdings lange Zeit in der Charakteristik der einzelnen Gegenstände wenig vollkommen; wie die alten Historienmaler die Bäume conventionell behandelt hatten, so gaben auch jene allgemein gehaltene Pflanzen, die in die Höhe und Breite wachsen mit langen und spitzen, oder mit runden Blättern; die Physiognomie des Eichen- und Buchenwaldes ward noch nicht unterschieden, ebenso wenig das vulkanische von dem sanfter gerundeten neptunischen Gebirg. Erst die Erweiterung des Blicks, erst das Vergleichen der heimischen Natur mit der Fremde, die erleichterten Reisen und die Fortschritte der Wissenschaft brachten eine größere realistische Bestimmtheit mit sich, und hier hat selbst die idealistische Richtung noch ein weites Feld vor ihr, wenn sie zur Offenbarung der Gefühle bald nach der nordischen, bald nach der tropischen Natur greifen kann.

Ein Kenner und Freund der Natur, der sie mit gleicher Liebe nach ihrer Gesetzlichkeit wie nach ihrer Schönheit wissenschaftlich und künstlerisch auffaßt, Alexander von Humboldt, möge das Gesagte bestätigen und erweitern; wir lesen im zweiten Bande des Kosmos: „Alles was sich auf den Ausdruck der Leidenschaften, auf die Schönheit menschlicher Form bezieht, hat in der temperirten nördlichen Zone, unter dem griechischen und hesperischen Himmel, seine höchste Vollendung erreichen können; aus den Tiefen seines Gemüths wie aus der sinnlichen Anschauung des eigenen Geschlechts ruft schöpferisch frei und nachbildend zugleich der Künstler die Typen historischer Darstellung hervor. Die Landschaftmalerei, welche ebenso wenig blos nachahmend ist, hat ein mehr materielles Substratum, ein mehr irdisches Treiben. Sie bedarf einer großen Masse und Mannichfaltigkeit unmittelbar sinnlicher Anschauung, die das Gemüth in sich aufnehmen und durch eigene Kraft befruchtet den Sinnen wie ein freies Kunstwerk wiedergeben soll. Der große Stil der heroischen Landschaft ist das Ergebniß einer tiefen Naturauffassung und jenes innern geistigen Processes. Allerdings ist die Natur in jedem Winkel der Erde ein Abglanz des Ganzen. Die Gestalten des Organismus wiederholen sich in

andern und andern Verbindungen. Auch der eisige Norden erfreut sich Monate lang der krautbedeckten Erde, großblütiger Alpenpflanzen und milder Himmelsbläue. Nur mit den einfacheren Gestalten der heimischen Floren vertraut, darum aber nicht ohne Tiefe des Gefühls und Fülle schöpferischer Einbildungskraft, hat bisher unter uns die Landschaftmalerei ihr anmuthiges Werk vollbracht. Bei dem Vaterländischen und dem Eingebürgerten des Pflanzenlebens verweilend hat sie einen engern Kreis durchlaufen; aber auch in diesem fanden hochbegabte Künstler, die Caracci, Poussin, Claude Lorrain und Ruysdael, Raum genug um durch Wechsel der Baumgestalten und der Beleuchtung die glücklichsten und mannichfaltigsten Schöpfungen zaubrisch hervorzurufen. Was die Kunst noch zu erwarten hat und worauf ich hindeuten mußte, um an den alten Bund des Naturwissens mit der Poesie und dem Kunstgefühl zu erinnern, wird den Ruhm jener Meisterwerke nicht schmälern, denn in aller Kunst ist zu unterscheiden zwischen dem was beschränkterer Art die sinnliche Anschauung und die unmittelbare Beobachtung erzeugten, und dem was Unbegrenztes aus der Tiefe der Empfindung und der Stärke idealisirender Geisteskraft aufsteigt. Das Großartige was dieser schöpferischen Geisteskraft die Landschaftmalerei als eine mehr oder minder begeisterte Naturdichtung verdankt (ich erinnere hier an die Stufenfolge der Baumformen von Ruysdael und Everdingen durch Claude Lorrain bis zu Poussin und Hannibal Caracci hinauf), ist wie der mit Phantasie begabte Mensch etwas nicht an den Boden Gefesseltes. Bei den großen Meistern der Kunst ist die örtliche Beschränkung nicht zu spüren; aber Erweiterung des sinnlichen Horizonts, Bekanntschaft mit edleren und größeren Naturformen, mit der üppigen Lebensfülle der Tropenwelt gewähren den Vortheil daß sie nicht blos auf die Bereicherung des materiellen Substrates der Landschaftmalerei, sondern auch dahin wirken bei minder begabten Künstlern die Empfindung lebendiger anzuregen und so die schaffende Kraft zu erhöhen."

Wenn schon die Natur die Anregung gibt daß sich der Eindruck landschaftlicher Schönheit im Geiste des Menschen erzeugt, so macht sich die persönliche Eigenthümlichkeit des Künstlers, seine Auffassung der Außenwelt und die in ihm vorwaltende Seelenstimmung ganz besonders in der Landschaftmalerei geltend. So liebt J. W. Schirmer die Eiche, so zeichnet Heinlein die Alpen mit ihren dunkeln Seen, und es tritt in ihren Bildern uns die

Kraft deutscher Mannesnatur entgegen. Auch die Charakteristiken welche Unger und Kugler von einigen der ältern Meister entworfen haben, gestalten sich uns leicht zum Beleg dieser Ansicht. So zeigen die Landschaften von Rubens die Natur in saftstrotzender Fülle und sind von dem enthusiastischen Schwung des Malers beseelt, der sich auch hier oft in einer übertreibenden Charakteristik gefällt. Er liebt es darzustellen wie der Herr sich in Wettern verkündet, aber aus der dunkeln Wolke der Regenbogen hervorstrahlt; in der Entbindung aller Lebenskräfte der Natur offenbart ein hoher Genius der Kunst die Allmacht des Urgeistes. Salvator Rosa dagegen liebt das Unheimliche wilder Gebirgsschluchten; Bäume wurzeln in den Felsspalten, ihre Zweige wenden sich tosenden Sturzbächen zu, als lechzten sie nach Erquickung, der Schauer der Einöde wird durch das Toben der Windsbraut erhöht. Nicolas Poussin ist im Linienzug groß, seien es hochgewölbte Baumkronen, seien es Berge die derselbe umschreibt; er ordnet die Massen in architektonischem Aufbau und schmückt die Landschaft gern mit classischen Architekturwerken, die dann wie ein verklärtes Abbild oder wie eine Blüte derselben dastehen; er malt die Gegend für ein Geschlecht ursprünglicher heroischer Menschen, bei ihm herrscht eine noch ungestörte Weltordnung, innerhalb welcher alles Einzelne seine Bestimmung erfüllt; der Eindruck des Ganzen ist ruhig feierliche Schönheit. Caspar Poussin ist schon etwas bewegtern Sinnes, das rege Naturleben im Hauch der Lüfte zieht ihn an, sein Auge öffnet sich auch für das Geringfügige, aber er fügt es dem Ganzen ein. Claude Lorrain malt in sonntäglicher Stimmung; seine lichtfreudige Seele ergießt einen sich in zartem Duft sanft abstufenden Glanz über Nah und Fern, die Erde schmückt sich mit herrlichem Pflanzenwuchs, es ist als ob die Natur zum Gottesdienst ein Feierkleid angelegt; alle Einzeltöne stimmen zum Grundaccord der poetischen Idee, die das Bild durchdringt; im reinen Aether wiegen sich die anmuthreichen Formen. Ruysdael hat das sinnigste Auge, die treufleißigste Hand für alles Besondere, und weiß in Jeglichem den Einen Geist der Natur auszudrücken; man meint den Duft seiner Vegetation einzuathmen, die wallende Feuchtigkeit seiner Wolken zu fühlen, man empfindet die hehren Schauer der Waldeinsamkeit, die den Germanen der Tempel Gottes war, Gottes Odem durchhaucht das Ganze. Er ist Nordländer, Claude Lorrain Südländer, jener mystisch tiefer, gemüthsinniger, dieser voll heitern Glanzes.

Die Landschaftmalerei hat dieses mit der Architektur gemein daß sie durch Formen der anorganischen Natur und der Pflanzenwelt Stimmungen der Seele ausspricht; aber es ist nicht sowol das ganze Volksgemüth, sondern die Sinnigkeit des Einzelnen, nicht die Geistesrichtung des Jahrhunderts, sondern die Weltanschauung der künstlerischen Persönlichkeit was sie ausprägt, und statt die allgemeinen Gesetze und Kräfte der Welt als solche hervorzuheben, hält sie sich an die Erscheinung der Schöpfung, an „das lebendige Kleid der Gottheit“, das jene wirken. Die Landschaftmalerei zeigt den gemeinsamen Lebensgrund des Geistes und der Natur, weil es ihr Werk ist die Stimmungen der Seele durch Stimmungen der Natur darzustellen; sie könnte das nicht, wenn nicht beide von Haus aus einander entsprächen, im Gemüth Gottes beide ihren Quell hätten. Carus hat in seinen Briefen über Landschaftmalerei hauptsächlich darauf hingewiesen wie die Stadien der Naturentwickelung im Wechsel der Tages- und Jahreszeiten an die menschlichen Lebensalter und deren Sinn und Bedeutung anklingen. Blühen und Verwelken, Kampf, Hemmung und Neubildung erfahren wir an uns selbst, und unsere eigenen Gefühle werden angeklungen, wenn wir jenes außer uns erblicken; wir meinen daß solche Gefühle auch die Natur in solchen Zuständen beseelen. In der Witterung, im klaren Blau, in der Wolkentrübung erkennen wir die bald heitere, bald düstere schwermüthige Stimmung der Natur; wenn die Wolken sich zertheilen und die Sonne siegt, dann erquickt uns der Triumph des geistigen Lichts, der Freiheit. Aber nicht blos der Lebensaufgang am Morgen, im Frühling erregt ein muthiges Aufstreben unsers Herzens, auch die Kraft welche die Berge kühn emporthürmt reißt uns von allem Gewöhnlichen los und mit sich empor, während sanfter schwellende Hügel und breite Thalgründe mit der Abendstille uns zu behaglicher Ruhe und friedlicher Betrachtung einladen.

Dieses Zusammenwirken der vornehmlich durch die Farbe in Luft und Licht ausgedrückten musikalischen Stimmung mit dem Zug der Linien, mit den mehr plastischen Formen scheint mir das rechte Geheimniß der landschaftlichen Kunst. Der Maler muß wissen welches Licht für welche Gegend paßt, und muß die Linien zu Hülfe nehmen, wenn er eine Morgenhymne singen will wie Ruysdael in seinem Buchenwald nach vorüberziehendem Gewitter, oder eine dunkle Elegie wie jener in seinem Dämmerungsbild des

verwilderten Kirchhofs, durch den ein Bach dahinrauscht. Auf dieser Bahn bewegt sich Calame mit seinen großen Schweizerbildern. Auf dieser Bahn fortgehend gelangt der Maler dahin durch die Darstellung der Landschaft die Geschichte ahnen zu lassen die sich auf diesem Boden begeben hat, wie Karl Ritter aus der Natur des Landes auf die Cultur des Volks schließen lehrt. Karl Rottmann, durch seine Auffassungsweise von Anfang an mehr auf die Schönheit des Erdkörpers als auf den Lebensodem der Natur in Baum und Wald hingewiesen, gab mit plastischer Klarheit ein Bild des classischen Bodens in Italien, und nahm dann in den griechischen Landschaften auch den vollen Glanz der Farbe hinzu um die Pracht des Morgens, die Glut des Abends zu entfalten. Im Zusammenwirken von Zeichnung und Beleuchtung, von Erde und Atmosphäre zeigt er uns über der Marathonischen Ebene ein Gewitter das der frische Wind verjagt, ein Symbol der Schlacht die hier für die hellenische Freiheit geschlagen ward. Die zerklüfteten Höhen des Taygetus stemmen sich zusammen, hart, fest, einträchtig wie die alten Spartaner selbst, und ragen gleich ihnen muthvoll in den reinen Aether empor. Wie geheimnißvoll steht die Sonne hinter dem Wolkenschleier, während ein magischer Schein auf der Ebene von Eleusis liegt wo die Menschen dem Licht entgegenwandeln; es wird uns zu Muthe als sollten wir eben jetzt in die Eleusinischen Mysterien eingeweiht werden. So wirken diese Bilder wie gesungene Lieder: wie da die Klarheit des Worts zur Melodie, so gesellt sich die objectiv treue Form eines bestimmten Landes, einer bedeutenden Gegend zu der Stimmung in Luft und Licht, zur Harmonie der Farbe und deren Zusammenklang mit dem Gedanken des Bildes.

Um den Gedanken des Bildes näher anzugeben haben manche Maler auch menschliche Figuren in einer bestimmten Situation oder Handlung in die Landschaft hineincomponirt, welche das auf directe Weise sagen was in dieser symbolisch ausgedrückt ist. Man ging so weit geschichtliche oder poetische Ereignisse zur Staffage zu nehmen: in eine Landschaft welche die Stimmung von Shakespeare's Macbeth andeuten, die Burg vorführen, die Naturumgebung schildern sollte, wo ein so gearteter Held erwachsen sein mochte, zeichnete Koch den siegreichen Feldherrn selbst hinein, während um das Felsenschloß die Hexen ihren Reigen schlingen; in eine wildgewaltige, trotzige Gebirgswelt setzte Reinhard den angeschmiedeten Prometheus; Lessing verlegte ritterlich novellistische Scenen in

deutsche Eichenwälder. Wiewol hier beides zusammen componirt ist, so fehlt leicht die künstlerische Einheit, das Interesse wird von der Natur auf die Geschichte, von der Geschichte auf die Natur hingezogen; ist die Naturdarstellung für sich wohlgelungen, so wird die Geschichte überflüssig; diese ist wieder zu klein und nebensächlich, als daß sie das Wesentliche sein könnte und die Gegend ihr nur zum Hintergrund diente. Ein großes Ereigniß aber zum Nebenwerk der Naturschilderung zu machen ist gegen die Wahrheit und Würde des Geistes. Vollends peinlich wird es, wenn ein französischer Maler den Sonnenuntergang auf dem Meer in einer tropischen Gegend mit allem strahlenden Farbenzauber schildert, und ein Boot zur Staffage macht, dessen Insassen vom Hunger getrieben einen ihrer Gefährten verzehren; hier geht Natur und Menschenwelt ganz auseinander. Wenn dagegen auf einem Bild A. Zimmermann's die Beleuchtung des Blitzes in einer Wetternacht Faust und Mephistopheles auf feuerschnaubenden Rossen am Hochgericht vorbeisausend zeigt, so ist das Plötzliche, Blitzähnliche, Vorüberrauschende jener Scene in Goethe's Gedicht doch sinnvoll aufgefaßt; und ein Morgen im Paradies, oder Moses auf Nebo, Abraham's Einzug ins gelobte Land oder Hagar in der Wüste sind biblische Scenen, die eine bedeutsame Landschaft verlangen, sodaß deren gelungene Ausführung dem religiösen Sinn Schirmer's Veranlassung zu einer ganzen Reihenfolge biblischer Landschaften werden konnte, die in der Natur die Stimmung widerspiegeln sollen, welche die Begebenheit der heiligen Geschichte in uns erregt. Aber wenn auch Abraham der den Isaak opfern will, oder die Offenbarung in seiner Seele daß Gott am Opfer des Willens ein Genüge findet, als solche biblische Landschaften dargestellt werden sollen, so ist das ein Fehlgriff, da sich diese Processe des geistigen, geschichtlichen Lebens nicht durch Naturformen aussprechen lassen, noch Gegenden sich finden für deren Eindruck das entscheidende Wort in jenen Scenen gesprochen würde. Auch in der Odyssee spielt die Landschaft bedeutsam mit, und Preller hat dies zu sehr gut gezeichneten Figuren und Gruppen in trefflichen Bildern veranschaulicht, die einen mehr epischen Zug neben den Stimmungsbildern Schirmer's haben. Die Gestalten erscheinen hier wie die plastische Darstellung des Naturgeistes selbst, sie wachsen aus der Gegend hervor, sie stimmen wunderbar mit ihren Linien zusammen.

Gewöhnlich wird indeß die Landschaft als solche das Erste sein,

und dann muß das belebte Geschöpf aus ihr hervorgehen. So erhebt im Waldesdunkel eines Lessing'schen herrlichen Bildes der Reiher im Bach seinen Hals und wendet sich nach der andern Seite hin, so tritt auf einem andern Bild das Reh aus dem Dickicht in der Abendkühle, und auf dem quer überhangenden Baumstamm sitzt die Eule, dem Abendlicht abgewandt, und wartet der Dämmerung, die für ihr Auge hell sein wird. Oder der Jäger steigt über die Felskuppe im Morgennebel, Heerden weiden auf den Auen, Schwäne schwimmen im See. Eine Darstellung menschlicher Zustände oder Handlungen die ein Immerwiederkehrendes, Allgemeingültiges bezeichnen, schließen sich dann leicht der Landschaft an und eignen sich besser für sie als jene einmaligen und für sich selbst bedeutenden geschichtlichen oder dichterischen Begebenheiten. So hat Richter eine Landschaft gemalt, im frischgrünen Wald das Kirchlein auf der Höhe, dann im Mittelgrund Häuser am Hügel und ein freier Blick in die Ferne; der Himmel sonnig blau, die ganze Stimmung sonntäglich rein und heiter. Da tritt ein Brautzug aus dem Helldunkel des Waldes, Kinder springen ihm voran und bewegen sich unter den Blumen des Vordergrundes, und vom nahen Hügel her ruft die Jugend, die dort gelagert, ihren freudigen Gruß. Hier sehen wir die Zeit des Jahres im Verein mit der ihr entsprechenden des menschlichen Lebens; die Natur hat ein hochzeitlich Gewand angethan, das Ganze klingt in der Innigkeit und Sinnigkeit alles Einzelnen wider und zu einem wohllautenden Accord zusammen.

Das Ungewöhnliche, die winterliche Schneedecke oder der Mondesglanz über einer Gegend, erfordert besondere Studien und soll nicht um sein selbst willen gesucht, sondern stets aus der Idee des Ganzen geboren und mit dem plastischen Theile des Bildes in Einklang gesetzt werden. Der Mondschein hat etwas Traumhaftes und kann ebenso die stille Friedensruhe ineinander verschmelzender Linien wie groteske Formen durch sein Licht erhöhen. In dieser Beziehung haben Schleich und Morgenstern ihn behandelt, ersterer überhaupt in der Poesie der Beleuchtung, letzterer auch in der Darstellung der Ebene bewundernswerth. Die laue Mondnacht auf dem Meere von Venedig, von Stange, ruft uns die eigenthümliche Herrlichkeit der Lagunenstadt und ihre Poesie zauberhaft vors Auge. Der Klosterkirchhof im Winter, wo der Mönch ein Grab gräbt, war eine schwermüthige Todtenklage, die Lessing mit dem Pinsel niederschrieb.

Das Wellenleben des Meeres, aufgewühlt und massenhaft im Sturm, ruhig sich ausbreitend als ein wiegender Spiegel der Ufer unter blauem Himmel, der flüssige Krystall der Woge und die sich fortpflanzende Bewegung der aufschwellenden, absinkenden Linien bietet an sich so viele Reize und so viele Schwierigkeit, daß tüchtige Meister, ein Backhuysen, Gudin, Achenbach, ihm ihre beste Kraft gewidmet, und die Wunder des Meeres in ähnlicher Vielseitigkeit und Größe veranschaulichen wie Lord Byron sie am Ende des Childe Harold besungen hat.

Wenn Architekturwerke in der Landschaft stehen, so folgen sie natürlich als ein Theil dem Gesetze des Ganzen. Die Ruinen des Rheins, die Tempel in Athen oder Pästum erhöhen den romantischen Reiz, die einfache Erhabenheit einer großen Natur. Innenansichten der Städte, Gassen und Märkte, Innenansichten der Kirchen verlangen die feinste Luft- und Linearperspective, und erheben sich in der Magie der Beleuchtung über die bloße Vedute, wenn es uns dort heimisch, hier feierlich zu Muthe wird, wenn das Herz in der Außenwelt das Echo seiner Gefühle findet.

Das Genre. — Das Porträt.

Wenden wir uns zu der malerischen Darstellung des persönlichen Geisteslebens, indem wir aus dem Gebiete der Natur kommen, so erinnern wir uns sogleich daß wir dieses letztere in der Kunst nie ganz verlassen, da sie stets das ideale Innere in den Formen der äußern Realität verwirklicht, und die Malerei das Geistige veranschaulicht wie es durch den Ausdruck und die Geberde der Gestalt, wie es durch Handlungen in die Sichtbarkeit tritt. So ist die Persönlichkeit des Menschen nicht blos mit einem Leibe begabt, sondern sie steht durch ihn auch im Zusammenhang mit der Natur und unter deren Gesetzen, und wir können unterscheiden zwischen der Persönlichkeit die in ihrer Selbstbestimmung ihre geistige Eigenthümlichkeit als etwas Originales erarbeitet und in Thaten, die nur ihr angehören, ein Reich der Freiheit gründet, und zwischen dem Naturleben des Menschen, das allen gemein ist, und den Gattungscharakter unsers Geschlechts in seinem Thun und Treiben auf eine mehr instinctive Weise ausprägt: Was dort geschieht ist so nur einmal da, was hier sich begibt ist das gleich dem Naturverlauf sich Wiederholende; dort, in den Helden der Geschichte, concentrirt sich die Kraft des Volks,

und neue Principien sind der Quell, neue Ordnungen das Ziel des Kampfes; hier im täglichen Leben gehorcht die Menschheit den Forderungen des Tages, dem Herkommen der Sitte, und schafft im engen Kreis das tausendfach Kleine, welches dem einzelnen Großen die Möglichkeit seiner Größe gewährt.

Demgemäß hat man zwischen Genre- und Historienmalerei unterschieden. Im Wort Genre ist das Generelle, das Gattungsmäßige bezeichnet, und man wird wol den französischen Ausdruck beibehalten; Gesellschaftsbild, wie Hagedorn und Schnaase sagen, erinnert zu wenig an die Natur; Sittenbild, wie Vischer will, hebt zwar das Gewohnheitsmäßige hervor, „das ursprünglich ein Erzeugniß der Freiheit, durch die Gesammtheit des Beitrags der unendlich vielen Einzelnen und durch Verjährung zu einer Art zweiter Naturnothwendigkeit wird", umfaßt aber keineswegs alles was man zum Genre rechnet. Suchen wir statt um Worte zu hadern lieber den Begriff möglichst genau und klar zu bestimmen. Historisch nennen wir was sich in seiner Eigenthümlichkeit so hervorragend, so bedeutend für die Culturentwickelung der Menschheit erweist daß sie dasselbe in der Erinnerung bewahrt, Persönlichkeiten und Ereignisse die sich darum einen Namen unter dem Volk machen, weil dieses sein Geschick durch sie bedingt sieht. Dem entgegen steht dann das gewöhnliche Leben der Menschen, wie sie in der Sorge für das Irdische den Tag hinbringen, wie sie den allgemeinen Normen gemäß ihr Dasein ausfüllen; dem die Welt fortbildenden und umgestaltenden einzelnen Ereignisse treten die bleibenden Zustände gegenüber, die einmal gewonnenen Formen und Normen, in denen das Thun und Treiben der Individualitäten sich bewegt. Die Kunst ist stets Verschmelzung des Besondern und Allgemeinen. Sie gibt im Geschichtsbild den persönlichen individuellen Charakter, das einzelne Ereigniß, aber solche Charaktere und Thaten in denen die Gesammtkraft der Zeit, der Nation sich concentrirt, die darum für das Allgemeine von Bedeutung sind und die Wesenheit unserer Natur gerade auf einem Höhenpunkt ihrer Aeußerung offenbaren; das Genrebild gibt den Ausdruck der allgemeinen Verhältnisse, aber belauscht in ihnen gerade das Augenblickliche und Particuläre, das absonderliche Spiel der Willkür innerhalb einer Thätigkeitsweise, welche die Persönlichkeiten sich unterordnet, sie nach sich modificirt.

Der Genremaler beobachtet das Gepräge welches Stand und Beruf dem Menschen aufdrücken; er belauscht den Schuhmacher

wie den Soldaten, den Bauer wie den Staatsmann in den Zügen welche ihn als das Glied dieser seiner Lebenssphäre darstellen; er bringt die Menschen in Lagen welche diese ihre gemeinsame Bestimmtheit erkennen lassen; die Situation herrscht vor der Eigenthümlichkeit der Personen, die Darstellung des Aeußern, der Umgebung erhält ein größeres Gewicht, und es werden Gattungscharaktere gebildet, die nach Lessing's Wort mehr die personificirte Idee eines Charakters als eine charakterisirte Person erkennen lassen. Nicht dasjenige Charakteristische sucht der Genremaler was in seiner Eigenthümlichkeit nur einmal vorkommt, nur einer einzigen Persönlichkeit angehört, sondern was den gemeinsamen Typus ganzer Lebenskreise ausmacht. Der Historienmaler erfaßt die ursprüngliche innere Eigenthümlichkeit seines Helden, eines Alexander, eines Moses, eines Paulus, um von dort aus die Handlungen zu begründen die nur ihnen angehören; in diesen aber wie in ihnen selbst weiß er eine Idee, einen der großen Grundgedanken des geistigen Lebens und seiner Entwickelung zu veranschaulichen; der Genremaler wird Umgebungen, Umstände, Situationen wählen in welchen die Natur des Feldherrn, des Predigers, des Diplomaten sich nach ihrem allgemeinen Begriff äußert; er wird nicht die Schlacht bei Issus oder Waterloo darstellen, sondern eine Kampfscene, in der statt der einzelnen bestimmten That vielmehr die Thätigkeitsweise des Kämpfens, Situationen des Angriffs und der Abwehr, der Flucht und des Sieges zur Erscheinung kommen, wie sie in jeder Schlacht sich finden und wiederholen können. Und diese Thätigkeitsweise ist eine verschiedene nach Zeit und Sitte; anders ficht der Lanzknecht des Dreißigjährigen Kriegs, anders der Ritter des Mittelalters, anders die Napoleonische Garde und die Phalanx der Macedonier, die Art der Waffen bedingt deren Führung. Und so tritt das Individuelle wieder ein, und der Nachdruck den der Genremaler auf das Aeußere, sowol in der treuen Bewahrung des Costüms wie in dessen sorgfältiger Ausführung legt, erhält seine Rechtfertigung. Wie es nach dem französischen Sprichwort für die Kammerdiener keine Helden gibt, so können auch die Träger der Geschichte genremäßig behandelt werden, wenn sie nicht nach der historischen Idee und Bedeutung, sondern im Verkehr und den Beschäftigungen des gewöhnlichen Lebens aufgefaßt und in die Scenen desselben verflochten werden. Die Genremalerei verhält sich hier zur geschichtlichen wie der historische Roman und die Novelle zum Epos und zur Tragödie: auch jene

schildern die Atmosphäre einer Zeit, die Culturelemente eines Volks, und veranschaulichen sie dadurch daß erfundene Persönlichkeiten sich frei in ihnen bewegen und ein individuelles Geschick in ihnen erfüllen; auch der Roman und die Novelle gehen ins Kleine und Detaillirte und verleihen dem Gebilde der Phantasie möglichst viel Naturwahrheit oder Costümtreue, während der Epiker, der Dramatiker in großen Zügen die Wirklichkeit idealisirt und die Kerngestalt ihrer Eigenthümlichkeit poetisch verklärt. Wenn man aber einen Friedrich den Großen immer nur tabackschnupfend, oder speisend, oder flöteblasend malt, so geräth man in Gefahr den königlichen Helden und tonangebenden Herrscher zu einer komischen Figur zu machen, statt ihn in seiner geschichtlichen Bedeutung zu kennzeichnen.

Am liebsten wird der Genremaler gerade das tägliche und gewöhnliche Leben der Menschen, welche nicht in die Jahrbücher der Geschichte ihren Namen eingezeichnet, zum Gegenstand wählen, und es nach allen seinen Beziehungen, in Ruhe und Aufregung, in Freud und Leid vor uns entfalten und dadurch gerade die allgemeine Seins- und Sinnesweise, die Natur der Gattung ausdrücken. Daß niemand dies gering achte! Denn was das Wohl und Wehe von Millionen ausmacht, was der Inhalt ihres Lebens und Strebens ist, das muß auch ein bedeutender und wichtiger Stoff des Künstlers sein, und die Malerei selbst ist erst in den Vollbesitz ihrer Mittel gekommen als sie dieser unmittelbaren Wirklichkeit sich anschloß. Der Künstler hat hier wiederum die Aufgabe tiefer zu blicken als die Menge, und in dem scheinbar Geringfügigen den großen Gehalt, im Gewöhnlichen eine neue und darum überraschende Bedeutsamkeit zu erkennen und darzustellen. In der Villa Albani befindet sich das antike Relief eines Fleischerladens, mit Thieren, Blumen und Lorberzweigen so reich verziert wie das noch heute die Pizzicaruoli in Rom zu thun pflegen. Der Mann wird von einer derben Frau bedient, die am Zahltische sitzt und die Hand nach geschlachtetem Geflügel ausstreckt. Der Künstler läßt nun eine vornehme Dame eintreten, um den Ruhm des Geschäfts zu verkünden, dessen Namen und Lob bestehen werden, so lange der Pol die Sterne weidet, indem sie mit feierlicher Mimik auf die als Inschrift angebrachten Vergilischen Verse deutet:

Polus dum sidera pascit
Semper honos nomenque tuum laudesque manebunt.

Mit solchem Humor ehrt die Kunst das gewöhnlich für niedrig Geachtete.

Auch das Alltägliche läßt das Menschenherz bis in seine innersten Falten offenbar werden. Sehr schön sagt H. J. Fichte in seiner Ethik: „In jedem einzelnen Gut ist das höchste Gut wie in einem Keime eingeschlossen und läßt sich von dort aus gewinnen. Wenn nur einmal wie durch plötzliche Eingebung die Tiefe und Fülle des geistigen Lebens, die Quellen verborgenen Glückes uns offenbar würden, welche in dem schlichtesten Menschenverhältniß liegen sofern es mit ethischer Würde behandelt wird, so würden wir von Bewunderung ergriffen werden vor dem geistigen Reichthum und geheimen Segen, den die göttliche Liebe gerade in die kleinen und scheinbar geringen Verhältnisse gelegt hat.“ Diesen geheimen Segen, diese verborgene Herrlichkeit zu offenbaren ist die Aufgabe der Kunst. Man denke an so manch herzinniges Volkslied und seine Melodie, oder an die Art und Weise wie der Dichter Sterne in seiner Empfindsamen Reise allen Dingen und Ereignissen eine anziehende Seite abzugewinnen und unsere Theilnahme für sie zu erlangen weiß. Wie bei Sterne, wie bei Cervantes tritt auch bei den Malern solcher Bilder des menschlichen Naturlebens der Humor in sein Recht; seine Sache ist es gerade auch in barocken Formen einen echten Gehalt zu offenbaren, im Großen das Kleine und im Kleinen das Große und Echte zu zeigen, auch mit dem Gewaltigen zu spielen, weil es angesichts der göttlichen Allmacht und Unendlichkeit doch ein Verschwindendes ist, und in dem niedrig Geachteten den ewigen Lebensgrund zu offenbaren, dem es entspringt und der ihm einwohnt; seine Sache ist es in der komischen Auflösung des Verkehrten nicht die Vernichtung, sondern den Sieg, die Herstellung des Guten und Wahren zu zeigen, im Scherze den Ernst zu bewahren und in Thränen zu lächeln.

Nur ein beschränkter Sinn kann in dem Eintritt der Genremalerei und ihrer vorzugsweisen Pflege im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert einen Verfall der Kunst erblicken. Es galt dem Weltwirklichen neben dem Idealen und Religiösen in der Kunst gerecht zu werden, und die Wärme, die Liebe mit der die Meister ihre Bilder ausführten, zeigt kein sinkendes Leben, sondern ein aufblühendes. Es ist die Freude an einem tüchtigen gediegenen Volksthum die ihnen den Pinsel in die Hand gibt, die Erkenntniß daß auch im Diesseits, auch in der Gegenwart das

Heil zu finden, daß ein Göttliches in allen Dingen ist; in ernster Sammlung des Geistes zeigen die Künstler uns neue und neue Weisen der Wahrheit, und wo sie die Sphären des niedern Lebens aufsuchen, da schildern sie es in höherm Sinne, daß es sich in naiver Sorglosigkeit gleich den Naturwesen vor uns entwickelt, daß die Noth des Daseins überwunden wird, sei es durch ein harmloses Sichfügen, sei es durch keck aufsprudelnde Aeußerungen der Kraft und Lust, bei deren sich selbst zerstörendem Uebermaß die Weisheit des Künstlers auch in der Schellenkappe sich verkündigt.

Wir finden vortreffliche Werke in Venedig von der Hand Giorgione's, Tizian's, Paul Veronese's, die durch Großheit der Auffassung und der Formen sich an die Historienmalerei anschließen, hin und wieder auch, wie die Gastgelage des letztgenannten Meisters, noch Christus an den Tisch der Edeln aus der Lagunenstadt setzen, die dann vor ihm ihre Macht und Pracht im heitern Genuß des Augenblicks entfalten. Mit derselben Kraft und Wärme wie Cervantes in der Poesie erfaßt Murillo das spanische Volksleben in der Malerei. Daß das Genre den Menschen nach seiner Naturseite ergreift, legt er dar, indem er besonders die Kinderwelt zum Stoffe nimmt. Wie prächtig er sie und in ihr den Menschen schildert, hat Hegel so vortrefflich in seinen Vorträgen über Aesthetik dargethan, daß man stets vor den Bildern an die Worte des Philosophen erinnert wird, der sonst auf den Gedankeninhalt in der Kunst das meiste Gewicht legt. Er spricht von den Betteljungen der Münchner Pinakothek und sagt: „Aeußerlich genommen ist der Gegenstand aus der gemeinen Natur; die Mutter laust den einen Jungen, indeß er ruhig sein Brot kaut; zwei andere auf einem ähnlichen Bilde, zerlumpt und arm, essen Melonen und Trauben. Aber in dieser Armuth und halben Nacktheit gerade leuchtet innen und außen nichts als die gänzliche Unbekümmertheit und Sorglosigkeit, wie sie ein Derwisch nicht besser haben kann, in dem vollen Gefühl ihrer Gesundheit und Lebenslust hervor. Diese Kummerlosigkeit um das Aeußere und die innere Freiheit im Aeußern ist es welche der Begriff des Idealen erheischt. In Paris gibt es ein Knabenporträt von Rafael; müßig liegt der Kopf auf den Arm gestützt und blickt mit solcher Seligkeit harmloser Befriedigung ins Weite und Freie, daß man nicht loskommen kann dies Bild geistiger froher Gesundheit anzuschauen. Die gleiche Befriedigung gewähren uns

jene Knaben von Murillo. Man sieht sie haben keine weitern Interessen und Zwecke, doch nicht aus Stumpfsinn etwa, sondern zufrieden und selig, fast wie die olympischen Götter, hocken sie am Boden; sie handeln, sie sprechen nicht, aber sie sind Menschen aus Einem Stück, ohne Verdrießlichkeit und Unfrieden in sich, und bei dieser Grundlage zu aller Tüchtigkeit hat man die Vorstellung es könne alles aus solchen Jungen werden."

Murillo malte noch die Gestalten lebensgroß, die Holländer zogen sie ins Kleine, suchten aber durch sorgfältigste Behandlung gerade im Kleinen groß zu sein. Vortrefflich hat wiederum Hegel den Geist und die Volkszustände charakterisirt, denen diese Genrebilder entspringen, die sie abspiegeln. „Die Holländer haben den Inhalt ihrer Darstellungen aus sich selbst, aus der Gegenwart ihres eigenen Lebens erwählt, und dies Präsente auch durch die Kunst noch einmal verwirklicht zu haben ist ihnen nicht zum Vorwurf zu machen. Was der Mitwelt vor Augen und Geist gebracht wird muß ihr auch angehören um ihr ganzes Interesse in Anspruch nehmen zu können. Um zu wissen worin das damalige Interesse der Holländer bestand, müssen wir ihre Geschichte fragen. Der Holländer hat sich zum größten Theil den Boden darauf er wohnt und lebt selbst gemacht, und ist ihn fortwährend gegen das Anstürmen des Meeres zu vertheidigen und zu erhalten genöthigt; die Bürger der Städte wie die Bauern haben durch Muth, Ausdauer, Tapferkeit die spanische Herrschaft abgeworfen und sich mit der politischen ebenso die religiöse Freiheit in der Religion der Freiheit erkämpft. Diese Bürgerlichkeit und Unternehmungslust im Großen wie im Kleinen, im eigenen Lande wie ins weite Meer hinaus, dieser sorgfältige und zugleich reinliche und nette Wohlstand, die Frohheit und Uebermüthigkeit in dem Selbstgefühl dies alles ihrer eigenen Thätigkeit zu verdanken, ist es was den allgemeinen Inhalt ihrer Bilder ausmacht. Die geistige Heiterkeit eines berechtigten Genusses, welche selbst bis in die Thierstücke hereingeht und sich als Sattheit und Lust hervorkehrt, diese frische, aufgeweckte Freiheit und Lebendigkeit in Auffassung und Darstellung macht die höhere Seele solcher Gemälde aus."

Wir können auch noch an den Sinn für Häuslichkeit erinnern, der dem Norden und der neuern Zeit mehr eigen ist als dem Alterthum und dem Süden, um dann mit Schnaase die zwei Hauptklassen und ihre verschiedene Darstellungsweise zu betrachten.

Die eine, heißt es in den Niederländischen Briefen, liebt die derben komischen Motive. Sie wählt daher gern Gegenstände aus den niedern Kreisen der Gesellschaft, wo Sitte und Bildung die Ausbrüche der gewöhnlichen Natur weniger hemmen, und sucht diese Scenen welche auch die gewöhnliche Mäßigung und Zurückhaltung verbannen: Schenkstuben, Bauernhochzeiten, Märkte, Tage der Ausgelassenheit, wo jeder sich tummelt so gut er kann, wo auch ein plumper Scherz verziehen wird, oder — wenn er misfällt — der Streit nur neuen Stoff zum Lachen gibt. Es ist eine Welt derben, sinnlichen, aber gutmüthigen Wesens; sie erscheint, können wir hinzufügen, mehr wie ein Naturzustand als ein Werk der selbstbewußten Freiheit, auch die Fehler erscheinen als ein Erzeugniß der Umstände, als ein Ausbruch der Natur, dem wir weniger den moralischen Ernst der Zurechnung entgegensetzen, als daß wir uns lachend darüber erheben. — Andere Meister halten sich in dem Kreise der mittlern wohlhabenden Stände, in ruhigen Vorfällen, wo höchstens Spuren von innerer Erregung sind und schon die Sitte starke Ausbrüche verhütet. Und wie die Sitte verbirgt was sie nicht völlig vertilgen kann, so üben diese Maler sich in versteckten Andeutungen; sie führen uns in die Mitte der Handlung und lassen die kleine Novelle, von der wir ein Bruchstück sehen, errathen. Die schalkhafte Sinnigkeit mit der sie dies thun zeigt uns ebenso wie dort die derbere Komik, daß die Meister in der freien Region der humoristischen Weltanschauung leben.

Die stille Häuslichkeit, das gesellschaftliche Leben der höhern Stände verlangt eine feine sorgfältige Ausführung des Einzelnen, eine gewisse Zartheit des Pinsels und der Farbenwahl, und das Helldunkel der Hintergründe entspricht vollkommen der halb verschleierten Andeutung über den Zusammenhang der Geschichte; jenem rohern, sorglosen Treiben sagt eine kecke leichte Auftragung, ein geistreicher Pinsel zu. Schnaase erzählt wie Gerhard Dow einmal an einem Besenstiel drei Tage gemalt habe, und fügt die folgenden sehr richtigen Bemerkungen hinzu: „Wenn Denner uns einen greisenhaften Kopf in fast natürlicher Größe mit allen Runzeln vor Augen bringt, so ist das allerdings widerlich, weil er dadurch gerade das Untergeordnete am Menschen heraushebt, das Geistige zurücksetzt. Ebenso wenn van der Werff Handlungen einer heroischen Zeit mit so feinem Pinsel und sorgfältiger Glätte darstellt, so wird der Contrast der weichlichen Auffassung

gegen die großartige Naturwelt, welcher der Gegenstand angehören soll, störend sein. Nicht so bei den holländischen Genremalern. Das leblose Hausgeräth kann nicht dadurch verlieren, wenn seine mechanisch gebildete Form mit allen Einzelheiten wiedergegeben wird. Es hat keine innere Seele, die unter dieser Körperlichkeit verschwände; in seiner Brauchbarkeit für fremde Zwecke liegt sein Werth, und mithin gerade in der Ausarbeitung seines Aeußern. Bei der menschlichen Gestalt verbietet schon der kleinere Maßstab eine so genaue Ausführung, nur daß, wie es der Ton des Ganzen mitbringt, dieselbe Zartheit des Pinsels angewendet ist. Bei den leblosen Gegenständen entspricht die feine Ausführung der innigen Bekanntschaft mit ihnen, welche die ruhige Häuslichkeit gibt. Das Ganze des Hauses wird durch die Ordnung und die vollendete Natürlichkeit des Einzelnen zu einem Körper, der durch den Bewohner belebt ist, in ihm seine Seele hat. Die sorgsame kostbare Ausmalung ist daher nicht überflüssig, sie ist nöthig, wie an einem Juwel die äußern Flächen zu vollendeter Glätte geschliffen sein müssen, damit das innere Licht desto heller glänze. Die scheinbare Nachahmung der Natur ist nicht um der Natur willen, sondern gehört vielmehr zum Stil der Kunstgattung. Hierbei ist denn aber auch die Darstellung im sehr verkleinerten Maßstabe wesentlich um der Auffassung des Lebens, nicht in der größern Bedeutung der Geschichte, sondern in der gemüthlichen Enge des Hauses zu entsprechen."

Den Engländern verdankt die Genremalerei die Fortbildung einer gründlich psychologischen Charakteristik, welche Hogarth mit der Schärfe des moralisirenden Witzes in das Caricaturartige hinüberleitet, während Wilkie wieder den Zweck des Kunstwerks in die Schönheit setzt, die Innerlichkeit der verschiedenen Personen aber durch eine spannende Situation zu entschiedenster Aeußerung bringt. Schrödter, Enhuber, Kirner, Ramberg, Bürkel, Meyerheim, Dannhauser, Waldmüller, Vautier, Knaus und andere haben in Deutschland die niederländische Weise zeitgemäß erneut und bald mit einem Jan Steen oder Terburg, bald mit Wouvermann oder Brouwer einen ruhmvollen Wettkampf begonnen. Naivetät der Auffassung, Feinheit der Durchbildung und der über dem Ganzen waltende freie Geistes- und Liebesblick des Humors entschädigen bei ihnen für die Plattheit, die Tendenzjagd oder das prosaische Abconterfeien des schon im Leben Un-

angenehmen und Widerlichen, was sich so vielfach für Genremalerei ausgibt.

Wenn frühere Genremaler nur ihre eigene Zeit im Sittenbild abspiegeln, so entspricht es dem auf die Culturgeschichte gerichteten Geiste der Gegenwart daß die Künstler auch vergangene Zustände wieder beleben und sie malerisch ausbeuten, z. B. Lessing das Mittelalter, die Zeit der Religionskriege, A. Menzel die Periode Friedrich's des Großen. Und wie die Landschaftmalerei den mehr geographischen Charakter angenommen hat und die Natureigenthümlichkeit bestimmter Gegenden künstlerisch auffaßt, so sind die Genremaler ethnographisch geworden und gestalten das Volksleben der verschiedenen Nationen. Eine große Ausbeute gewannen in dieser Beziehung die Franzosen durch die Eroberung Algiers, die das Beduinenthum für die Maler recht eigentlich mit erwarb. So sagt auch Vischer: „Merkwürdig bezeichnend ist es für die moderne Zeit wie die Kreise wachsen. Italienisches Gesindel, Soldaten, dann holländische Bauern, Bürger und Vornehme waren bei der Entstehung des Zweigs fast der einzige Stoff; der naturwissenschaftliche, entdeckende, fernenöffnende, kosmopolitische, jede Form des Menschlichen in sein tiefes und weites Interesse ziehende Geist der Zeit hat nun aber in raschem Fortschritt alle Länder Europas, Asien, Afrika, Amerika erschlossen und sammelt in immer weiterm Wandertriebe, wie Herder die Stimmen der Völker, den malerischen Honig aus der fernsten Blume. Dabei ist es ein Hauptzug daß das Menschliche besonders in denjenigen Zuständen Würdigung findet welche den Charakter vorgeschichtlicher oder patriarchalischer Natureinfalt tragen, oder in Naturzustand zurückgetretene Reste alter Cultur darstellen. Dieses Interesse ist dasselbe wie das am Volksliede; die Cultur entwickelt, aber sie zertheilt auch; wir suchen den Naturhauch, den Waldesduft, das reine Quellwasser im Ursprünglichen und Ungetheilten."

Wenn nun einerseits der Genremaler auch die vorübergehende Lebensäußerung belauscht und fixirt, und in der Wiedergabe des Stoffs, im Glanz des Metalls oder im Schiller des Atlaskleides seinen Ruhm findet, so kann er sich andererseits in das innere Leben, in den Kern des Volksgemüths vertiefen, die bedeutendsten Züge des Nationalcharakters zu einem harmonischen Totalbild verschmelzen und in ideal gehaltenen, von einem Gedanken getragenen Compositionen den Geist des Volks verkörpern, sodaß

das Genre durch den Adel der Formen und die Würde der Behandlung, wie durch den Gehalt der Darstellung in das Historische hineinragt. Nach dem Vorgange der Venetianer, Murillo's und des gewaltigen Rubens ist der Genius Leopold Robert's, eines der größten unter vielen trefflichen Malern der Franzosen, auf dieser Bahn vorangeschritten und hat das italienische Wesen auf eine classisch stilisirte Weise künstlerisch gestaltet. Es sind Römer, mit der Ernte beschäftigt, venetianische Schiffer, die die Abfahrt rüsten, neapolitanische Winzer; der oberitalienische, der römische, der neapolitanische Typus ist klar ausgeprägt und nach der Seite seiner Kraft, seiner Poesie, seiner Schönheit entwickelt, es ist eine edle, große Gottesnatur die vor uns steht; der Ernst einer gefahrvollen Seefahrt, ein Hauch von Schwermuth der die Grazie der Römer noch anziehender macht, die feurige Lebenslust der Weinlese in schwärmerischer Aufregung unterscheidet geistig die verschiedenen Stämme; entsprechend diesem Inhalt ist die Composition gehalten und die Schönheit als das Ziel der Kunst im rhythmischen Aufbau des Ganzen wie in jeder einzelnen Gestalt erreicht. Jener herrliche junge Mann, der vor der Deichsel zwischen den Büffeln sich anlehnt, gehabt er sich nicht so natürlich heldenhaft, daß er ein Cincinnatus der Neuzeit werden könnte? Oder sollte die Anmuth dieser Santarellotänzerin nicht jedes Auge entzücken? Hier ist Naturwahrheit, aber in der Verklärung der Kunst, Poesie der Wirklichkeit. Die Bauern aus dem baierischen Gebirg die Foltz malt, die Oberhessen von Becker, die Helgoländer von Jordan sind allerdings ohne den Adel der idealen Form und ihrer Natur nach realistisch kräftiger behandelt, aber diese drei Maler suchen wie Robert den National- und Stammescharakter der in sich gediegenen Naturen in Zusammenhang mit dem Boden auf dem sie sich entwickelten, in bald mehr ruhigen, bald bewegtern Situationen darzustellen und das geistig Bedeutende wie das Tüchtige in der Körperlichkeit zu ergründen und harmonisch zu gestalten. Der Böhme Czermak hat es ihnen in einem tragisch erschütternden Hussitenbilde gleichgethan. Meissonier's Feinheit und Taddema's culturgeschichtliche Wahrheit sind berühmt.

Dies ist die rechte Brücke vom Genre in die Geschichte; eine falsche ist die Vermischung beider Gebiete: die Darstellung welthistorischer Begebenheiten ohne den Ausdruck ihrer Idee, aber mit besonderer Rücksicht auf die Aeußerlichkeit, die aus der Hagar eine Beduinin macht, Christus im Tempel als ein gescheidtes

Judenbübchen unter ganz naturalistisch behandelte bärtige Hebräer stellt, und überall mehr auf die Kleider als auf die Männer sieht, oder dann andererseits die Einmischung so individueller Züge in das allgemein Zuständliche, daß man neben der Thätigkeitsweise überhaupt nach der bestimmten That, den bestimmten Helden fragt.

Eine andere Mittelstellung nimmt das Porträt ein, das sich von dem Genre dadurch scharf abscheidet daß es vor allem die bestimmte Individualität in ihrer Eigenthümlichkeit und Einzigkeit nachbildet, dieselbe aber doch in einer ruhigen Zuständlichkeit auffaßt, die nicht eine besondere Stimmung oder Handlung, sondern das bleibende Wesen und die Stetigkeit des Charakters ausspricht. In dieser Hinsicht grenzt das malerische Bildniß an das plastische, von dem es sich aber darin unterscheidet daß es auf den Ausdruck, auf die Verkörperung des Seelenlebens als solchen den Nachdruck legt, während der Bildhauer den festen Typus der Form in der Leibesgestalt als eine Läuterung und Verklärung der Natur in ihrer Einheit mit dem Geiste darstellt. Um des Ausdrucks willen beschränkt sich der Maler ungleich lieber als der Plastiker auf das Gesicht, und er hat vor diesem den Blick voraus, in welchem das ganze Innere sich als in einem leuchtenden Punkte sammelt und die Spitze der Persönlichkeit selbst aus dem Auge hervorblitzt.

In der Porträtmalerei scheint die Kunst den Zwecken und Forderungen des Lebens dienstbar, aber sie scheint es nur; der Meister wird eben in jeder Individualität einen Strahl aus dem ewigen Urlicht, einen Gedanken Gottes erkennen, und nicht sowol die vorliegenden Formen äußerlich abschreiben, als vielmehr dem schaffenden Geiste sie nachbilden; er wird die Gesinnung, den Charakter des Menschen auffassen und diesen in der danach geeignetsten Haltung zeichnen, den innern Gehalt in den Zügen ausprägen. Realistischer als der Bildhauer wird dennoch der Maler das blos Zufällige ausscheiden und das wirklich Werthvolle in schlackenlosem Metallglanz zu Tage fördern. Die blos handwerklichen Copisten werden in neuerer Zeit mit Recht durch die Maschine verdrängt; daß aber das Daguerrotyp oder die Photographie in der Regel so wenig befriedigen, daß schöne und geistvolle Menschen gewöhnlich uns darin häßlicher, geistloser vorkommen, beweist daß die bloße Naturtreue des Augenblicklichen nicht genügt, daß wir ein Totalbild des Menschen sehen wollen.

Doch übertrifft die Maschine in der Hand des Künstlers, der die lebende Persönlichkeit in die ihr passende und dabei wohlgefällige Stellung zu bringen, ihren charakteristischen Ausdruck zu erlauschen, Draperie und Umgebung geschmackvoll anzuordnen versteht, die Maschine, sage ich, übertrifft in der Hand eines Hanfstängl die gewöhnlichen Bildnisse der meisten Porträtmaler.

Das künstlerische Porträt gibt das Gesicht als Gebilde der Seele; es schmeichelt nicht in dem Sinne daß es alle scharfen und prägnanten Züge abschwächt und zu fader Süßlichkeit verflacht, die Gewandung den Gesichtern gemäß modejournalmäßig behandelt und im Haar die widerliche blauschimmernde Spiegelung der Pommade glänzen läßt, wol aber in jenem andern daß es das Antlitz zum vollen Ausdruck des Geistes und Charakters durcharbeitet und den Menschen in der guten Stunde, im glücklichen Lichte, nach der positiven Seite seiner Natur auffaßt. „Wenn der alte Schadow nicht so aussieht wie dieses Bild, so ist er es nicht", sagte man treffend in Berlin von einem Porträt, das Begas gemalt. Radowitz nannte einmal das gute Porträt keine Beschreibung eines Gesichts, keinen gemalten Steckbrief, sondern ein Gedicht über das Gesicht. Es soll das Bleibende im Beweglichen darstellen, weder die bloße Nachahmung der vorübergehenden, noch die der feststehenden Züge sein, sondern beide ineinander verschmelzen.

Warum sind alle Porträts von der Hand Rafael's so bedeutungsvoll anziehend, so schön? Gewißlich galten nicht alle Personen die er malte dafür, gewißlich hat er die individuelle Aehnlichkeit nicht geopfert; sondern er sah die Menschen wie sie vor dem Auge Gottes stehen, er sah das Ebenbild Gottes in ihnen, und indem er die ideale Wahrheit ihres Wesens in ihren Zügen veranschaulichte, mögen wir uns nicht trennen von jenen Unbekannten eines verflossenen Jahrhunderts, die in ihrer verklärten Gestalt wie freigeschaffene Kunstwerke in ein höheres Dasein uns erheben, während sie zugleich so befreundet und menschlich nah uns anschauen.

Die italienischen Meister zeigen auch auf diesem Gebiet ihren Sinn für formale Schönheit; sie porträtiren mehr in plastischem Stil, stellen das Werthvolle klar und leicht hin und lassen das andere sich ihm anschmiegen. Deutsche und spanische Meister, ein Holbein, Dürer und Velasquez, erfassen das Leben naiver, unmittelbarer, und erreichen durch die sorgfältige Ausführung des Details

jenes Einzige der Individualität und dadurch den Ausdruck ihrer Bedeutung, von dem jene ausgehen. Ein Glück ist es für den Porträtmaler wenn er ausgezeichnete und große Männer zu malen bekommt, deren geschichtliche Wucht, deren idealer Werth dann das Bildniß in die historische Sphäre hebt. Tizian's Ariost offenbart ebenso die ganze anmuthreich und sinnvoll unterhaltende Poesie dieses herrlichen dichterischen Erzählers, als wir vor seinem Karl und Philipp von Spanien mit forschendem Nachdenken verweilen. Die diplomatische Feinheit seiner Zeit, welche die innern Erregungen und Tendenzen unter scheinbarer Ruhe und Glätte dem oberflächlichen Beschauer verbirgt, dem tieferblickenden aber kund gibt, zeigt uns van Dyck in vielen seiner Bildnisse. Der Geist der Reformationszeit mit ihrer innern Arbeit spricht aus Bildern Holbein's des Jüngern, mag er höher Gestellte mit selbstbewußter Würde oder bürgerliche Männer mit ehrbarem Ernste darstellen. Seine Darmstadt-Dresdner Madonna zeigt dabei eine wundervolle Verschmelzung von Porträt und künstlerisch freier Composition, von Familien- und Heiligenbild, indem Maria in ihrer Mütterlichkeit als die Schirmerin der Familie erscheint, während Bürgermeister Meyer und die Seinen fromm und schlicht zu ihr aufblicken, in der wir die verklärten Züge eines Gliedes dieser Familie selbst zu erkennen glauben.

Apelles, gleich groß durch den Gedanken seiner Werke wie durch die von keinem seiner Nebenbuhler übertroffene Anmuth der Form, sollte bekanntlich nach dem Willen Alexander's des Großen allein den Helden malen, der Griechenland über die Nationalitätsschranken hinausführte um ein Weltreich der Cultur zu stiften. Apelles aber suchte ihn als den Träger und die Verkörperung seines welthistorischen Gedankens aufzufassen: der König führte als der Gebieter der Erde durch die Macht seines Geistes und Willens den Blitz des Zeus, er stand wie der aufgehende Sonnengott zwischen den Dioskuren als der Bringer eines neuen Menschheitstages, er fuhr auf dem Triumphwagen, dem der Dämon des Kriegs gefesselt folgte, denn der Kampf der Eroberung war bei ihm nicht Zweck, sondern Mittel für die Verbrüderung der Völker in humaner Bildung und Gesittung. Wir erinnern uns leicht dabei wie David den jugendlichen Napoleon malte, der die Revolution gebändigt hatte und dem höchsten Ziel zustrebte: ruhig auf wildem Pferd mit der erhobenen Rechten nach der Spitze des St.

Bernhard deutend. Ein Porträt voll tragischer Wucht ist der Napoleon in Fontainebleau von Paul Delaroche.

Auf diese Weise kann der Maler wie der Plastiker das Porträt großer Männer deren Züge nicht überliefert sind frei schaffen, indem er sich in ihr Wesen vertieft und kraft der Phantasie dieses sich seinen Leib gestalten läßt. Die Propheten und Sibyllen Michel Angelo's, Kaulbach's Moses und Solon gehören hierher; sie sind Einzelbilder aus einem Cyklus historischer Gemälde. Oder nehmen wir die vier Dürer'schen Apostel als die Hüter des Evangeliums, wie sie zugleich die Grundrichtungen des geistigen Lebens ausdrücken, Johannes das poetisch Beschauliche, Petrus das auf die Thatsache, auf den Buchstaben Gewandte, Beharrliche, Lucas das Rascherregte, Paulus den schwertgewaffneten Muth des Gedankens. Auf dem Titelblatt der großen Passion zeigte Dürer Christus selbst nackt auf einem Steine sitzend, das majestätische Haupt mit Dornen gekrönt und voll göttlichen Erbarmens zum Beschauer gewandt: ein Bild des fortwährenden Leidens durch die Sünde der Welt, von der er erlöst.

Das Geschichtsbild.

Das Geschichtliche bestimmte sich uns bereits im Unterschiede vom Genre= oder Gattungsmäßigen als das Einzige und Einmalige, als die bestimmte That einer eigenthümlichen Persönlichkeit, als das Erzeugniß von deren charakteristischer Originalität. Zugleich aber ergaben sich von allen Begebenheiten des Lebens und unter allen Menschen nur diejenigen als geschichtlich die durch ihre Bedeutung für das Ganze sich der Erinnerung der Menschheit einprägen, in denen also immer ein Ewiges und Allgemeines, eine umfassende Idee verwirklicht wird. Geschichtlich sind die Genien und Handlungen in welchen die Kraft des Volks sich sammelt, der Geist des Jahrhunderts sich ausdrückt, oder durch welche für die Menschheit neue Bahnen des Entwickelungsganges eröffnet werden. Wäre die Geschichte nun, wie fatalistische oder materialistische Lehren behaupten, nichts als ein Mechanismus, dessen Getriebe im Ineinandergreifen seines Räderwerks nach äußerer Nothwendigkeit sich vollzieht, so würde die Malerei, welche überall das Individuelle und Freie sucht, in ihr keinen Stoff finden. Wäre die Geschichte nur das Spiel menschlicher Willkür im Widerstreit ihrer Interessen, Leidenschaften und Berechnungen, wie ein

kurzsichtiger Pragmatismus oder eine diplomatische Scheinweisheit meint, so würde dem Gewirr der sich kreuzenden Begebenheiten und gegeneinander arbeitenden Figuren die Einheit und das Maß des innern Gesetzes fehlen, wodurch die künstlerische Schönheit erst möglich wird, und das unerquickliche Durcheinander würde in seiner Ordnungslosigkeit unmalerisch sein. In ihrer Wahrheit ist die Geschichte, wie wir bei ihrer Betrachtung sahen, ein sittlicher Organismus, ein Ganzes das durch den Willen freier Individuen hervorgebracht wird, welche einem gemeinsamen Lebensgrund entsprungen sind und von dessen Einheit fortwährend getragen und durchdrungen werden, sodaß sie einander verstehen und einander ergänzen, sodaß der Plan des großen Weltgedichts jedem eingeboren ist, weil Ein Geist in Allen waltet, jeder Einzelne aber in der Erfindung und Ausführung seiner Rolle seine Bestimmung erfüllt, und je nachdem er es gut oder schlecht, selbstsüchtig oder liebevoll thut, von den andern unterstützt oder bekämpft wird. Kraft des göttlichen Geistes herrscht ein unzerbrüchliches sittliches Gesetz und bestimmt den Gang des Ganzen wie den Lebensanfang, das Lebensmaß jedes Einzelnen; dieser kann sich mit jenem durch eigene Entschließung in Einklang und in Widerspruch setzen, mit seinem Willen oder ohne seinen Willen dem Weltplane dienen, der im Endresultate stets erfüllt wird, indem auch der Despot eine Zuchtruthe in Gottes ist Hand und der Druck die Volkskraft zum Sieg der Freiheit treibt. Die Entfaltung der persönlichen Freiheit innerhalb der sittlichen Weltordnung, die Vollführung des Guten und Wahren durch die individuellen Willensregungen und die originale Triebkraft der Geister bedingt die Schönheit der Geschichte. Sie zu veranschaulichen ist die Aufgabe der historischen Malerei.

Diese geht darum von der Idee aus, welche die Seele der Ereignisse und das Pathos der handelnden Helden ist, und läutert das Wirkliche zu deren vollendeter Erscheinung; sie gibt jedem Einzelnen den eigenen Geist und die ihm eigenthümliche Betheiligung an der gemeinsamen Geschichte, und ordnet alle Einzelnen so daß sie ein harmonisches, reiches und in sich geschlossenes Ganzes ausmachen. In der architektonischen Gliederung der Massen zeigt der Künstler die Herrschaft der Weltordnung, die sich jedes Wesen als ein Glied einfügt und die Totalität aller wie einen zusammenhängenden Organismus darstellt, in welchem stets das Eine auf das Andere hinweist, und was nur um seiner selbst

willen da zu sein scheint doch zugleich im Ganzen für das Ganze lebt. So kann man die Bilder Leonardo da Vinci's stets wie Eine große Gestalt betrachten. Er gewährt dem Einzelnen die volle Freiheit der Handlung, den kräftigen Ausdruck seines Innern, aber er ordnet die Einzelnen so zusammen daß alle Linien sich zu einigen großen Zügen und Formen verbinden, welche zuletzt in einem gemeinsamen Centrum einmünden oder von ihm ausstrahlen; daher die Einfachheit in der Fülle und in der lebhaften Bewegung doch die feierliche Ruhe. Wenn die Malerei nichts will als Ereignisse bekunden, dann bleibt ihr Werk eine Bilderschrift, wie bei den Aegyptern; der echt künstlerische Trieb erregt die Seele das sie innerlich Erfüllende zu bilden, weil es schön ist, und das wirkliche Ereigniß ist ihr nur das Mittel und die Veranlassung die Erscheinung im Licht der Ewigkeit oder die Idee in der sinnenfälligen Form und zeitlichen Verwirklichung darzustellen und so das Ziel der Schönheit zu erreichen.

In diesem Sinne ist jedes historische Gemälde religiös, denn es veranschaulicht ein göttliches Walten mitten in dem Strom der Welt und knüpft das Endliche an das Unendliche, stellt es als dessen Offenbarung hin; es führt den Geist des Einzelnen zum Geist der Geschichte, es setzt das Göttliche im Menschen in Verbindung mit dem Göttlichen außer ihm und zeigt ihm die Weltregierung nicht als blindherrisches Schicksal, sondern als liebevolle Vorsehung, die Alles wohl macht. In diesem Sinn fassen wir die Worte eines neuern Malers, Wilhelm Schadow's: „Ehe der Mensch durch Ungehorsam gegen die Gebote Gottes in den sündigen Zustand verfiel, lebte er in jenem Lande wo die Poesie und Kunst heimisch sind. Seine angeborene Natur war das Leben im Guten und Schönen; erst als er durch die Schuld des Ungehorsams aus diesem seligen Orte vertrieben wurde, erkannte er den unendlichen Werth des verlorenen Schatzes, durch die Sünde die Tugend, durch die Häßlichkeit die Schönheit, durch das innere Elend den innern Frieden. Seit jener Zeit lebt in dem Herzen des Menschen eine unbefriedigte Sehnsucht in diesen seligen Zustand zurückzukehren, und wenn du ein schönes Kunstwerk siehst, eine schöne Musik oder ein schönes Gedicht vernimmst, so sind alle diese Dinge Klänge aus jener ursprünglichen Heimat, welche in der begeisterten Seele des Menschen widertönen. Der Baum der Poesie blüht zwar immer fort im Paradiese, doch neigen sich bei

günstigem Winde die Zweige desselben so tief zur Erde um ihren Blütenduft auf besonders begabte Seelen auszuhauchen. Dann entstehen die classischen Werke von ewigem Gehalte."

Solche classische Werke zeigen stets die Immanenz des Göttlichen im Menschlichen. Ihre volle Verwirklichung durch Persönlichkeit, That und Leben erhielt dieselbe in Christus: das ewige Wort ist Fleisch geworden, Himmel und Erde sind versöhnt; das Christenthum ist nicht blos Lehre, sondern Geschichte, und diese Geschichte offenbart das Wesen und Walten Gottes. So wurde sie der Ausgangspunkt der neueren Historienmalerei, die hier einen Stoff und in dessen Gestaltung eine Blütenhöhe fand wie beides der Sculptur in dem phantasiegeborenen Götterideal der Hellenen war zu Theil geworden. Von diesem Mittelpunkt der Geschichte aus eröffnete sich der Malerei der Blick auch auf den Umkreis um unter allen Völkern und in allen Jahrhunderten die großen Thaten Gottes in Kämpfen und Leiden der Menschheit darzustellen. Historische Idealität, die Aufgabe der Kunst in der Gegenwart, ist als gottinnige Humanität der religiösen Weihe theilhaftig.

Ein anderes ist der kirchliche Stil. Er setzt das Werk in Verbindung mit der Architektur des Gotteshauses, das Altarbild in Zusammenhang mit dem Altardienst; wie der Ritus eine symbolische Handlung in überlieferten Formen darstellt und der Mensch sich deren Geist aneignen und in ruhiger Sammlung, in der Demuth der ernst gestimmten Seele vor Gott hintreten soll, so verlangt auch das Bild den Ausdruck der gemessenen Ruhe, der feierlichen Würde; es soll dem Beschauer die göttliche Gerechtigkeit, die göttliche Liebe veranschaulichen, vor der keine Schuld besteht, die aber selbst auf Erden erschienen ist, damit wir die Kindschaft empfangen. Diese Menschwerdung Gottes, das fleischgewordene Wort als das Christuskind, dessen Trägerin Maria ist, oder Christi Sieg über den Tod durch die Kreuzigung oder Auferstehung, und daneben die Gestalten von Männern und Frauen die auf Erden nach dem Heil gerungen und den guten Kampf gekämpft, die nun aber im Sieg und Frieden verklärt dem Christen seine Aufgabe und den Preis von deren Erfüllung veranschaulichen, dies wird der in strengem Stil zu behandelnde Gegenstand der Altarbilder sein. Sinnliche Lust und leidenschaftliche Erregung sind hier ausgeschlossen.

Dagegen war es kein Verfall der Kunst, wenn schon Masaccio, Luca Signorelli, van Eyck die Breite und Fülle des Lebens und

eine drangvolle Bewegung auch in Gemälde aus der biblischen Geschichte hineinführten, wenn Rafael hier die Pforte zur weltlichen Historienmalerei fand und Tizian und Rubens das Heilige in den vollen und naturwahren Formen der Weltwirklichkeit veranschaulichten, obgleich freilich der Stil für Altarbilder bis auf die Tage verloren ging wo Overbeck und seine Freunde ihn wiederfanden. Die neuere Kunst lernte dann durch Cornelius und Kaulbach, durch Hippolyt Flandrin und Deeger die Wirklichkeit so tief erfassen, so innig empfinden und so klar darstellen, daß das Göttliche in ihr als die allbeseelende Macht des heiligen Geistes aufgeht, der auch das wahre Wissen und Wollen der Menschen selbst ist.

Nach der Verschiedenheit des Stoffes und der Auffassungsweise ergeben sich auch in der Malerei drei Arten, die an das Epische, Lyrische, Dramatische in der Poesie erinnern. Im Epos herrscht das Objective als das Gegenständliche, die in sich begründete Wahrheit und Wirklichkeit; in der Lyrik spricht sich das Subjective als das Innerliche und der einzelnen Persönlichkeit Angehörige aus; das Drama arbeitet beides ineinander, es schildert Begebenheiten, wie sie als Thaten aus dem Willen und Charakter hervorgehen, und führt die Innerlichkeit des Gefühls zur Handlung. Eigen ist dem Epos der gemeinsame Zug und Geist in Allen, während im Drama der Held mit dem Schicksal in Kampf geräth und ein besonderes Recht vertritt, ein besonderes Gut für das allein geltende und höchste erklärt; im Epos herrscht das Nebeneinander, das Drama verflicht die streitenden Mächte ineinander; das Epos verweilt mit ruhiger Betrachtung auf dem Vergangenen, das Drama erregt die Spannung auf das Zukünftige einer werdenden That, die sich gegenwärtig vor uns entwickelt; das Epos breitet sich aus, das Drama concentrirt alle Kräfte in ihrer Wechselwirkung auf einen gemeinsamen Brennpunkt. Ich verweise darüber auf die Poetik; hier wollen wir etwas näher betrachten wie die Sache sich malerisch gestaltet. Es ergeben sich daraus Zustandsbilder, Stimmungsbilder, Thatbilder: Gruppen idealer oder realer Gestalten veranschaulichen einen Grundbegriff des Lebens, eine Thatsache der Wirklichkeit in ruhiger Haltung; Gefühle thun sich in ausdrucksvollen Mienen und Geberden kund; die zu einer Begebenheit zusammenwirkenden Kräfte äußern sich in freier Bewegung in Spannung und Lösung eines Conflicts, in augenfälliger Beziehung auf ein gemeinsames Centrum.

Episch sind einzelne Figuren, die gleich plastischen Werken die Größe des in sich gesammelten, in sich beruhenden Charakters ausdrücken, wie Michel Angelo's Sibyllen und Propheten: mächtige Gestalten, von einer überwältigenden Hoheit des Geistes erfüllt und beseelt, stark genug um den Schmerz der Menschheit zu tragen, groß genug um sich über die Schranken des Raums und der Zeit zu erheben. Das Epische macht sich zumal in ihrer Gemeinsamkeit geltend; es ist der gleiche Inhalt, der in mannichfachen Modificationen nebeneinander durch sie zutage kommt. Episch sind die großen Wandgemälde Rafael's, die Disputa, die Schule von Athen, der Parnaß. Hier ist Apoll mit den Musen unter Dichtern und Dichterinnen, dort sind die Weisen des Alterthums versammelt; das poetische, das philosophische Leben wird nach seinem Begriff, nach seinem ewigen und allgemeinen Wesen offenbar vor dem ruhig anschauenden Geiste, dem nicht eine besondere Stimmung oder Spannung erregt, der in die reine Lust der Betrachtung eines Zustandes versetzt wird. Ein Gleiches gilt von der Disputa, welche die christliche Theologie durch die streitende und triumphirende Kirche darstellt, und die wir mit der Transfiguration auch zu dem Ende vergleichen können, um die dramatische Bewegung und Verknüpfung von dem stillern Nebeneinanderstehen einer epischen Darstellung zu unterscheiden.

Von hieraus geschieht der Fortgang zu Handlungen, die alle Gestalten vereinigen ohne einen Gegensatz und Conflict zu zeigen, wie jene berühmten belgischen Bilder von Gallait und Biefve, die Thronentsagung Karl's V., die Unterzeichnung des Compromisses, und überhaupt die Repräsentationsgemälde, bei welchen theils die Porträtähnlichkeit gefordert, theils die Aeußerlichkeit der Erscheinung bei dem gewöhnlich mangelnden innern Gehalt sorgsam und treu ausgeführt wird. Diese letztern hat Vischer passend Ceremonienbilder genannt, und den epischen Stil besonders in den historischen Gemälden gefunden in welchen das Zuständliche, Formelle, Gewohnheitsmäßige, Massenhafte vorherrscht und weniger das schlechthin Entscheidende der That und der aus der Tiefe sich entschließende Geist zum Vorschein kommt. Hotho macht daneben auf die Darstellung von Ideen aufmerksam welche die ganze Menschheit angehen, die daher als ein gemeinsamer Zug alle ergreifen und die Mannichfaltigkeit der Gestalten bewältigen. Er weist auf das berühmte Altarblatt der Gebrüder van Eyck hin: „Kaiser und Könige, Ritter, Büßende, Einsiedler, Päpste, Bischöfe,

Heilige und Laien der verschiedensten Nationen ziehen herbei und sammeln sich um das Lamm Gottes. Jede besondere Gestalt scheint nur mit ihrem Glauben in innerer Heiligung beschäftigt, die Verschiedenheit der Charaktere ist unendlich, Stellung und äußerer Habitus von vielseitigem Reichthum, und doch streben alle sichtlich nur demselben Ziel entgegen, der Zug desselben Geistes durchdringt sie als die gleiche Substanz, in der sie allein zur Darstellung gelangen; ja selbst Hügel und Klüfte, Wald, Städte, Himmel und Gewölk drücken so sehr eine und dieselbe Tiefe der Anbetung aus, daß außerhalb dieser Alles tragenden Seele auch das für sich Vereinzelte zu keiner selbständigen Gültigkeit kommt. Würden diese Farben, diese Formen zu Tönen, tausendstimmig wie am heiligsten Feiertage des Herrn erklänge unzersplittert aus Herzen und Mund der ganzen Menschheit derselbe Choral zu Gottes alleiniger Ehre. So unvergänglich episch ist der einige Geist Gottes in seiner Gemeine auf Erden nie wieder gefaßt und dargestellt."

Episch sind die großen Bilder Orcagna's im Campo Santo zu Pisa, der Triumph des Todes und das jüngste Gericht; hier zeigen sich zwar die Gegensätze der reichen Lebenslust, der todverlangenden Armuth, der heitern Jugendblüte und des Grauens der Vernichtung, die Gegensätze der Seligen und Verdammten, aber nicht sowol in einem gemeinsamen Mittelpunkte gegeneinander wirkend, vielmehr auseinander gehalten durch das Wort des Heilands, das die Guten und Bösen scheidet, oder durch die Sorglosigkeit, in der die Glücklichen den nahenden Tod nicht ahnen. Auch das jüngste Gericht von Cornelius trägt dieses epische Gepräge, während Michel Angelo im Einzelnen auf erschütternde Weise Empfindungen der Seele malt, den Kampf der Bösen darstellt die den Himmel stürmen wollen, und eine dramatische Concentration dadurch hereinbringt daß Christus selbst zornvoll das Wort der Verdammung spricht, das mit seinem Schrecken auch die Seligen durchbebt. Episch in dem gemeinsamen Zug des Geistes in einer conflictlosen Bewegung sind auch Kaulbach's Kreuzfahrer oder sein Homer. Episch im Unterschiede der Gestalten, aber ohne die ineinander wirkende That, sondern so daß die Wirkung und Erregung von Einem ausgeht und den andern sich mittheilt, ist Rafael's Predigt des Apostels Paulus in Athen, mehr als Lessing's Huß in Konstanz, bei welchem Bilde die Gemeinsamkeit nicht recht Herr geworden ist über die meisterhafte Durchbildung des Individuellen.

Episch endlich ist selbst noch ein Gemälde des Kampfes, sei es der Schlacht oder einer Rauferei, wenn der allgemeine Zustand des tobenden Gewirrs, der über eine Masse sich hinerstreckt mehr genremäßig vorgeführt wird.

Eine alterthümlich naive Behandlung gab, wie wir früher sahen, die sich aneinander reihenden Scenen einer Begebenheit als verschiedene Gruppen eines und desselben Bildes, namentlich im Mittel- und Hintergrund, wie Memling die Freuden Maria's, wie Luini auf dem großen Gemälde der Kreuzigung in Lugano die ganze Passion und die Auferstehung. Angemessener ist jedenfalls die Bilder zu zerlegen und dann architektonisch zu verbinden, wie Schwind die Form des Altarschreins für sein Aschenbrödel aufgenommen hat.

Das lyrische oder Stimmungsbild stellt einen Empfindungsgehalt des Gemüths durch eine einzelne oder durch mehrere Gestalten dar, die ganz in ihm aufgehen. Madonnenbilder gehören hierher, welche die Beziehung Maria's zu Christus hervorheben, sei es daß die Innigkeit der seligen Mutterliebe, sei es daß der Schmerz über den Leichnam des Herrn zum Ausdruck kommt. Die Todtenklage um den vom Kreuz abgenommenen Christus haben Quintin Messys, Giotto und Perugino ergreifend ausgesprochen, ein großartig lyrisches Pathos durchdringt auch die Grablegung von Tizian, während allerdings hier zugleich eine bewegtere Handlung beginnt, die bei der Kreuzabnahme von Rubens noch mehr zur Hauptsache wird und damit in das Epische oder Dramatische hinübergeht. Zurbaran's Johannes und Maria, die in der Nacht des tiefen Leides vom Kreuze des Heilands heimwärts wandeln, die büßende Magdalena wie die in der Wonne bräutlichen Entzückens schwelgende Io von Correggio zeigen die Auflösung der Seele in einer einzigen Empfindung. Lyrisch ist der Jubel der gen Himmel fahrenden Maria und der sie begleitenden und empfangenden Figuren, die alle von gesteigerter Empfindung bewegt sind, in der Domkuppel zu Parmen von Correggio dargestellt. Ein gefühlvolles Sinnen über das Schicksal liegt in den trauernden Juden von Bendemann, dem trauernden Königspaar von Lessing; Marius auf den Trümmern von Karthago weist dagegen drohend in die Zukunft und gewinnt dadurch eine tragische Spannung; ähnlich Cromwell am Sarge Karl Stuart's, gemalt von Delaroche. Es ist die mehr objective Lyrik wie sie in der Ode oder Elegie den Gehalt der Außenwelt in sich reflectirt, aber nicht in bloßer Anschauung

spiegelt, sondern ihn nach seinem Werthe für die Empfindung der Persönlichkeit, in seiner Untrennbarkeit vom Gefühle schildert, und in dessen Ausdruck das Begebenheitliche ahnen läßt was vorausgegangen ist und nachfolgen wird. Ein lyrischer Hauch weht in vielen Bildern Luini's, des Malers der Holdseligkeit, und durchdringt ganz und gar die Werke Perugino's, der mit seinen umbrischen Genossen sich an die schlichte Compositionsweise der ersten christlichen Zeit anschließt, die Figuren aber, die dort in epischer Ruhe und Großheit dastehen, mit der Wärme der Empfindung beseelt. Vischer nennt sehr bezeichnend das tiefe Insichsein der von dem Geheimniß der Menschwerdung verzückten Seele das Ideal Perugino's. „Der Meister stellt dem aus goldener Wolke von jenseits herüberleuchtenden Wunder nur wenige Figuren zur Seite, zarte träumerische Jünglinge und Jungfrauen in lieblich huldvollem Reigen, und läßt sie mit unsagbarer Wehmuth und trunkener Andacht zum Himmel empor oder auf das zu ihren Füßen in Blumen liegende Christkind herniederschauen.“ Die Andacht am Kreuz von Fiesole unterscheidet sich durch den vorwiegenden Empfindungsausdruck der wenigern Gestalten von der epischen Verehrung des Lammes, die van Eyck gemalt; die ernste Sabbatstille der Andacht, die Beseligung des eigenen Herzens gibt überhaupt Fiesole's Bildern den Stempel lyrischer Innigkeit. Bei den Bildern dieser Maler geht die Grundstimmung der Seele durch die Gestalten hindurch, und in jeder einzelnen Linie ist die Empfindung des Meisters sichtbar.

Hotho erwähnt als Beispiele des rein Lyrischen, welches Inhalt und Ausdruck der Stimmung durch keinen äußern Anlaß gegeben sein, sondern blos aus dem Gemüthe selbst entspringen läßt — neben dem dornengekrönten Christus und der Mater Dolorosa Guido Reni's in ihrer duldenden Klage, in ihrem himmelaufblickenden Schmerze — das Titelblatt Dürer's zur großen Passion als das Tiefste was sich erreichen läßt. „Christus mit der Unterschrift:

O homo sat fuerit tibi me semel ista tulisse!
O cessa culpis me cruciare novis!

Einen mächtig hinstrahlenden Heiligenschein um das gesenkte Haupt, lange Locken über die linke Schulter hingeringelt, kräftiges Barthaar um Kinn und Lippen; die dornenumschlungene vorstehende Stirn, die Brauen, die edle feine Nase, der Mund —

alles in Schmerz; mit der rechten Leidenshand das seelenleidende Haupt gestützt; zusammengezogen, gebeugt die ganze Gestalt, sitzt er auf niedrigem Denksteine da, als sei er lebend aus dem Grabe gestiegen und trauere die langen Jahrtausende hindurch über die Sünde der Welt, die ihn nicht leiblich mehr, doch um so peinvoller geistig ohne Unterlaß in Banden schlage, geißle, verrathe und kreuzige. Es ist die vergangene Passion als unvergängliche Gegenwart. Ein dauernder Schmerz der Liebe, eine unaufhörlich anklagende Klage, ein ewiges Sinnen über das Mysterium der Sünde und Versöhnung, und doch zugleich durch so innige Seelenvertiefung der Schmerz des Einen wirklichen Sohnes in Stellung, Form und Geberde ausgedrückt, daß bei so scheinbar epischem Stoffe lyrischer nichts zu erfinden ist."

Da die dramatische Darstellungsart die Begebenheit als der Innerlichkeit der Gesinnung entspringende That, da sie die Empfindung, die Leidenschaft der Menschen ausdrückt wie sie in Handlungen übergehen, so eignet ihr größere Bewegung als der lyrischen, mächtigeres Pathos als der epischen Weise. Sie gibt den Conflict streitender Mächte und damit die Wechselwirkung, durch die sie vorzugsweise malerisch ist, während in der epischen Weise das plastische Princip, namentlich der Reliefstil nachklingt, in der lyrischen aber Stimmungen walten die zum voraus auf die Musik und Poesie hindeuten. Hauptsache der dramatischen Composition ist die Hinwendung aller thätigen Kräfte auf ein gemeinsames Ziel um das sie ringen, auf das sie sich beziehen, das somit als das geistige oder auch sichtbare Centrum, als der Brennpunkt des Ganzen erscheint; damit tritt etwas Momentanes an die Stelle des Bleibenden in der epischen Auffassung, aber ein Augenblick der die Frucht der Vergangenheit und der Same der Zukunft ist und so auch ausgeführt werden muß; denn dies ist wiederum dramatisch daß die That in ihrem Entstehen und ihrer Folge sich in lebendiger Gegenwart vor uns entwickelt. Jene Concentration aber beschränkt die Menge der Figuren, sodaß auch in dieser Hinsicht das dramatische Bild wie das Gedicht die Mitte zwischen Epos und Lyrik einnimmt.

Eine dramatische Composition ist Rafael's kreuztragender Christus, bekannt unter dem Namen lo spasimo di Sicilia. Der Schmerz in Johannes, Maria, den andern Frauen möchte lyrisch erscheinen, aber er geht schon in den ausgestreckten Armen der Mutter zur bewegten Aeußerung fort; das Lyrische ist wie in

vielen Tragödien als Moment des Ganzen vorhanden. Der Zug bewegt sich nach Golgatha, ein Fahnenträger zu Roß führt ihn an, andere Reiter folgen; dies könnte episch erscheinen. Aber da ist Christus in der Mitte des Bildes unter der Kreuzeslast niedergesunken; die Seinen zu seiner Linken wenden sich ihm mit theilnehmender Klage zu, während ein Kriegsknecht ihn am Stricke emporreißen will, ein anderer feindlich die Lanze zuckt, Simon von Kyrene aber ihm das Kreuz von der Schulter zu heben sich anschickt. Da ist ein entschiedener Gegensatz gefunden, aber alle Kräfte und Empfindungen concentriren sich um den Heiland, dessen Geist und Liebe über das körperliche Unterliegen triumphiren, dessen Antlitz der ideale wie der sichtbare Mittelpunkt des Bildes ist, sodaß es die andern fast in der Linie des Halbkreises umgeben.

Eine andere dramatische Composition von gewaltiger Energie und bewunderungswürdigem Aufbau ist der Tod des Ananias auf einer Rafael'schen Tapete. Auf einem durch mehrere Stufen erhöhten Raum stehen die Apostel voll Adel und Würde. Links bringen Gemeindeglieder ihre Habe dar, während eine verschmitzte Frau das unterschlagene Geld zählt. Sie ahnt noch nicht das Schicksal ihres Gatten, den um des Betrugs und der Lüge willen das göttliche Strafgericht schon getroffen, daß er in krankhafter Lähmung niedergestürzt ist. Entsetzt fahren die Umstehenden auseinander und beugen sich vor der Hand des Herrn, wodurch zugleich die Mitte vor den Aposteln freier wird, sodaß die ganzen Gestalten sichtbar und von einer Bogenlinie von Figuren im Vordergrunde eingerahmt sind. Petrus hat das vernichtende Wort gesprochen, Jakobus deutet nach oben, beide groß wie zürnende strafende Götter, während rechts von ihnen im Mittelgrunde die Vertheilung des gemeinsamen Gutes an die Armen durch Johannes mit innigster Liebe vollzogen wird. Alle Saiten der Empfindung sind angeschlagen, der Grund und die Folge der That sind mit dem lebendigsten Ausdruck des ausgebrochenen Conflicts verbunden, und über dem tragischen Ausgang des Bösen waltet versöhnend die Liebe mit ihrem heitern Frieden fort. Auch die Erblindung des Zauberers Elymas durch Paulus vor dem Proconsul Sergius ist in ihrer Plötzlichkeit von einer dramatisch erschütternden Wucht, und das Bild stellt die beiden streitenden Mächte, den falschen und wahren Propheten im Vordergrunde in einiger Entfernung so gegenüber daß zwischen ihnen im Mittelgrund der

Proconsul mit seinem Gefolge wie ein theilnehmender Chor der Handlung zuschauen.

Daß häufig die Entscheidung weltgeschichtlicher Kämpfe auf dem Schlachtfelde geschieht, daß da der Conflict in seiner Bewegung, in unmittelbarem Zusammentreffen der Parteien sichtbar wird, macht Schlachtbilder neben der epischen Ausbreitung auch für dramatische Concentrirung besonders geeignet. Nur daß man nicht meine mit Pulverdampf und Schwadronen es gethan zu haben, wie so viele Maler, die diesen und jenen Namen unter ihre Bilder schreiben und ebenso gut einen andern setzen könnten, die für das Genre nicht Feinheit, für die Geschichte nicht Idee genug haben und auch dem Taktiker doch die Karte nicht ersetzen. Wir müssen die geistigen Leiter sehen, wenigstens einen von ihnen, wenn der Gegner auch mehr in seinen Wirkungen erscheint; so bei Steuben, dessen Napoleon bei Waterloo den fünften Act einer Tragödie darstellt, so groß und so lebendig daß ich ihm kein anderes französisches Schlachtbild an die Seite zu setzen weiß. Hoch und fest hält der Kaiser zu Roß in dem Getümmel, seine Bahn geht nicht mehr vorwärts, aber er schaut darein wie ein Mann der sein Schicksal sich selbst bereitet hat und es zu tragen weiß.

Plinius sagt von dem Gemälde des Philoxenos, einer Schlacht zwischen Alexander und Darius, daß es keinem andern Werk eines Malers nachzusetzen sei; wir dürfen dieses Urtheil auf die pompeianische Mosaik übertragen und in ihr eine Nachbildung des Originals erblicken. Als Goethe kurz vor seinem Tode die Zeichnung sah, äußerte er sogleich: „Mitwelt und Nachwelt werden nicht hinreichen solches Wunder der Kunst würdig zu commentiren, und wir werden genöthigt sein nach aufklärender Betrachtung und Untersuchung immer wieder zur reinen einfachen Bewunderung zurückzukehren.“ Es ist der Sieg des Hellenenthums über Asien; die zermalmende Niederlage wird für die Perser durch den Tod ihres Feldherrn herbeigeführt, Alexander selbst entscheidet durch seinen Lanzenstoß das Ganze. Feurigen Muthes, des Sieges gewiß, stürmt er mit wenigen Getreuen hinein in die Masse der Barbaren. Bereits war das Pferd des Perserfeldherrn niedergestochen, er will abspringen, schon hat ihm ein Vasall ein anderes muthschäumendes Roß herbeigeführt, da trifft ihn Alexander's Speer. Mit Entsetzen sieht das Heer daß jetzt alles verloren ist. Eine wilde Flucht beginnt, der Wagenlenker des Königs will die

Rosse weg aus dem Getümmel treiben, das theure Haupt des Fürsten retten; Darius aber selbst denkt nicht an sich, voll tiefen Schmerzes um den niedergestürzten Feldherrn, seinen Bruder Oxathres, lehnt er sich über den Wagen nach ihm hin. Der Aufschrei des Schreckens, das Getümmel des Kampfes und der Flucht, die Leidenschaft des Sieges und das Mitgefühl des Schmerzes, alles ist im Einzelnen meisterhaft ausgedrückt; aber das Größte bleibt doch das Ganze, indem sich in einen Augenblick, eine entscheidende That alles concentrirt, nach einem Centrum alles hinstrebt oder von ihm ausgeht. Gleich herrlich wie die geistige Organisation ist die äußere Durchführung der Composition in der Klarheit und Ordnung, welche die Hauptgestalten bestimmt hervorhebt und die Idee zu vollster Anschaulichkeit bringt. Die Constantinschlacht von Rafael, die Hunnenschlacht und der Sieg bei Salamis von Kaulbach, der Kampf um Patroklos' Leiche von Cornelius, auch Compositionen von Rethel und Rahl dürfen sich wol dem antiken Bilde vergleichen, und für das worin sie etwa demselben nachstehen, eigenthümliche Vorzüge in die Wagschale legen.

Soll endlich die weltgeschichtliche Bedeutung eines Ereignisses uns veranschaulicht werden, so muß sein Zusammenhang mit der Vergangenheit und Zukunft hervortreten, so müssen die innen waltenden idealen Mächte, wie sie im Herzen der Menschen leben und vor dem geistigen Auge des Sehers stehen, auch dem Beschauer des Bildes entschleiert werden. Die Malerei wird dadurch allerdings geschichtsphilosophisch, aber sie gibt eine poetische Philosophie der Geschichte gleich den historischen Sagen in der Jugendzeit der Völker; wie diese schafft die Kunst dem Geist der Geschichte einen idealen Leib und offenbart Sinn und Bedeutung der großen Ereignisse in einzelnen strahlenden Bildern, die in der Wirklichkeit wurzeln, aber zum Ausdruck vom Charakter des Volks und der Zeit idealisirt werden. So ist das Nibelungenlied der Mythus vom Völkerkampf und Völkeruntergang in der Völkerwanderung, und Dietrich von Bern mit seinem Geschick das Bild des ganzen Gothenthums. Die Volkssage ist daher ein Gebiet in welchem die neuern Meister sich mit so viel Glück bewegen, weil sie ihnen vorarbeitet. Wo sie das nicht thut da vollbringt dann die Phantasie des einzelnen großen Künstlers was das Werk des Gesammtgeistes, des Volksgemüths in den Jugendtagen der Nation gewesen war. Die dichterisch verklärte Volks-

sage, die Nibelungen und der Faust, dann die Ilias war der Born der Begeisterung aus welchem Cornelius trank. Die Sage ist auch Kaulbach's eigenthümliches Gebiet; hier fand sich sein Genius als er die Hunnenschlacht malte, und in der Erzählung des Damascius von einem Geisterkampfe der Römer und Hunnen den Kampf der Geister einer alten und neuern Zeit, überreifer Cultur= und roher Naturvölker erkannte, der sich durch die ganze Weltgeschichte hinzieht; die Ausprägung dieser Idee brachte Maß und Ruhe in das Gewirr, das gespenstisch Phantastische ward dem Geist der Geschichte dienstbar, und an die Stelle des unheimlich Grauenvollen trat das Erhabene, das großartig Schöne.

Gelingt der Darstellung das Weltgeschichtliche, so muß in den Einzelgestalten zugleich der Nationaltypus ausgeprägt sein und jeder Einzelne in freier Selbständigkeit zugleich den Geist des Jahrhunderts repräsentiren und als das autonome Glied einer sittlichen Weltordnung dastehen; die Persönlichkeiten in ihrer Eigenthümlichkeit und Lebensfülle müssen zugleich als Vertreter von Weltaltern, als Culturträger erscheinen. So sind Faust und Helena in Goethe's Dichtung lebenswirkliche Individualitäten und zugleich die Repräsentanten der Vermählung des antiken Griechenthums mit dem germanischen Mittelalter. Man betrachte die drei Gruppen auf Kaulbach's Völkerscheidung, wo die Stammväter der Rassen auf geniale Weise wie Personificationen von der Sitte und dem geschichtlichen Geiste der Semiten, Hamiten und Japhetiten erscheinen.

Hat nun in der Auffassung der Geschichte die Volksphantasie die zerstreuten Züge der Wirklichkeit bereits zu einzelnen typischen Gestalten zusammengedichtet, so wird der Maler diese aufnehmen, wie Kaulbach mit dem ewigen Juden bei der Zerstörung Jerusalems gethan hat. Er unterschied sein Bild von der Verwüstung irgendeiner beliebigen orientalischen Stadt durch die Römer, er hob das Ereigniß als ein weltgeschichtliches in seiner Bedeutung hervor, indem er neben dem Untergang des alten Judenthums im hohenpriesterlich heldenhaften Eleazar die Zerstreuung der Juden in alle Lande durch den Ahasverus, und den Fortgang des Christenthums, das nun Weltreligion ward, durch die abziehende Christengruppe darstellt, welche zugleich ein Element der Hoffnung, des Friedens, der Versöhnung in die Tragödie und deren Schrecken und Greuel bringt; der siegreiche Titus, der brennende

Tempel sind die Bedingungen für die Verwirklichung der drei angedeuteten geschichtlichen Ideen; die Propheten in den Wolken aber sehen nun ihre drohenden Weissagungen erfüllt; ihre zürnenden, mahnenden Gestalten standen damals vor der Seele der Juden, ihre Erscheinung zeigt uns die gegenwärtige Zerstörung im Zusammenhange mit der Vorzeit, wie der Dichter gewiß von ihnen geredet und sie, wenn auch nur metaphorisch, heraufbeschworen hätte zu Zeugen des Geschicks, das sie vorher verkündigt. Und wenn Aeschylus die Qualgedanken des Muttermörders Orest in den Eumeniden auf die Bühne bringt, warum soll dem Maler die Veranschaulichung der Dämonen des ewigen Juden verwehrt sein? War ferner die Zerstörung Jerusalems kein Gottesgericht? Hat die Vorsehung nicht die ersten Christen gnadenvoll und sichtbar geführt? Hatten die Christen nicht in ihrem gottergebenen Bewußtsein, in dem Frieden ihres Glaubens und Vertrauens den guten Genius, der sie geleitete? Wenn da der Maler die Engel als Diener der göttlichen Gerechtigkeit und Liebe sichtbar einführt, so thut er nur was seines Amtes ist. Der Einwand daß unsere Zeit nicht mehr an die Realität solcher Engel glaube, trifft nicht, auch wenn wir seine Behauptung gelten ließen, die wol für viele, aber lange nicht für alle richtig ist. Denn die damalige Zeit hat an solche Engel geglaubt und ihre Bildung, ihre Seele soll uns dargestellt werden; und dann handelt es sich nicht um die thatsächliche Realität solcher Wesen, sondern um die poetische Wahrheit, es handelt sich darum ob eine unleugbare Idee durch sie klar und angemessen veranschaulicht wird. Shakespeare, den man im Unterschied von den Griechen wie von der mittelalterlichen Poesie als den Dichter der Weltwirklichkeit bezeichnen kann, hätte recht gut in Richard III. es mit Worten aussprechen können, daß alle Mordthaten des Despoten ihm zu so vielen Flüchen, seinem Gegner Richmond zu so vielen Segenswünschen geworden, diesem die Herzen des Volks gewonnen und jenem entzogen; und dennoch läßt Shakespeare die Geister der Ermordeten zwischen den Zelten der feindlichen Feldherren erscheinen und macht die Traumgesichte dieser letztern auch dem Zuschauer sichtbar, weil er will daß derselbe ein Gottesgericht in ihnen erkennen soll. Vollends der Maler hat kein anderes Mittel uns das Hereinwirken der Vergangenheit in die Zukunft und die innern Anschauungen der handelnden Personen sichtbar und klar zu machen als die Darstellung solcher Erschei-

nungen; aber er hat auch die Aufgabe gleich Shakspeare uns die wirkliche Welt, die wirklichen Menschen so zu schildern daß wir die Gebilde aus der übersinnlichen Welt wie mit ihren Augen sehen und an die Geistererscheinungen glauben, weil sie eine Wahrheit ausdrücken und durch die Idee des Ganzen wie durch die Gemüthszustände der dargestellten Personen motivirt sind. Solche Motivirung aber wird niemand Kaulbach's himmlischen Heerscharen abstreiten können. Getragen von den Tonwellen der Homerischen Gesänge nahmen die olympischen Götter in der nunmehr bleibenden schönen Gestalt vom hellenischen Tempel Besitz; vor dem Auge der begeisterten Kreuzfahrer erschien Christus in der Glorie mit den Märtyrern Jerusalems um jene zum siegreichen Einzug in die heilige Stadt einzuladen.

Es hieße die Malerei zur bloßen Copistin erniedrigen, die Darstellung der Weltgeschichte nach deren Sinn und Bedeutung ihr versagen, wenn man ihr das Recht verweigern wollte gemeinsam mit der Wirklichkeit auch die idealen Beziehungen derselben bildlich auszudrücken; das Recht der freien Gestaltenschöpfung zur Verkörperung der Gedanken, das die Phantasie des Volksgeistes im Mythus übt, nimmt jetzt der Genius des einzelnen Künstlers für sich in Anspruch; er wird um so besser sein Ziel erreichen, je mehr er im Zusammenhang mit der Tradition der Jahrhunderte im Sinne des Volksgemüths wirkt und die allgemeinen waltenden Mächte im Anschluß an den Glauben der Zeit und die Ueberlieferung des Volks neu und eigenthümlich zu verkörpern weiß.

Die Grenzen der seitherigen Malerei, nicht die Grenzen dieser Kunst überhaupt werden damit überschritten, sie werden erweitert nach Maßgabe unserer Cultur, die überall den Geist, die Idee in freier Weise erkennen und darstellen will. Dies Geistige, das Sublime des Gehalts, ist schon bei Cornelius vorschlagend; es bei Kaulbach mit dem Stichwort Gedankenmalerei abfertigen zu wollen ist Gedankenlosigkeit. Es kommt darauf an daß der Gedanke poetisch, seine Verleiblichung naturwahr, das Ganze schön sei. Der Geist der Sache, die Idee wie sie das Mannichfaltige durchherrscht und ordnend beseelt, wird am leichtesten in cyklischen Darstellungen zu Tage gefördert. Schon das Mittelalter liebte es darum die Bilder in der Kirche in Zusammenhang zu setzen und in den Hauptmomenten aus der Geschichte Christi ihre Be-

deutung für das Heil der Seele hervorzuheben. Oder Benozzo Gozzoli schilderte an der einen Wand des Campo Santo zu Pisa die Bilder des Lebens, Geburt, Kinderspiele, Jugendschicksale, Liebe und Ehe, Krieg und Häuslichkeit, Land- und Weinbau, Städtegründung und Städteverwüstung, Fluch und Segen in den Gemälden des Patriarchenthums nach der biblischen Erzählung. Michel Angelo malte an der Decke der Sixtinischen Kapelle die Weltschöpfung, an der einen Seitenwand das jüngste Gericht, und während die großen Scenen aus der Geschichte von Moses, Christus und den Aposteln an den Wänden und auf Teppichen hervortraten, malte er unterhalb der Decke die stille Erwartung des Heils durch die Ahnen Christi, seine Verkündigung durch Sibyllen und Propheten. In Rafael's Stanzen des Vaticans sehen wir bald Rettungen der Kirche aus drohender Gefahr, bald den Sieg des Christenthums. Das bedeutendste Zimmer stellt das menschliche Geistesleben dar, wie es sich durch Religion und Philosophie, durch Recht und Kunst ausprägt. Symbolische Gestalten verkörpern diese Ideen an der Decke. Kleinere Bilder neben ihnen erläutern sie: neben der Theologie sehen wir den Sündenfall, neben der Poesie die Strafe des Marsyas, neben der Gerechtigkeit das Urtheil Salomo's, neben der Philosophie eine weibliche Figur die den Erdball betrachtet. An den Wänden dann sehen wir die Disputa, den Parnaß, die Schule von Athen, die wir bereits besprochen haben, und als Darstellung des Rechts Kaiser Justinian, dem das bürgerliche Gesetzbuch gebracht wird, während Papst Gregor I. daneben einem Advokaten das kanonische reicht; über beiden die Gestalten der Stärke und der Mäßigung. Wie sinnvoll Cornelius die Götter- und Heldensage der Griechen, die Geschichte der christlichen Malerei, das Christenthum als Reich des Vaters, des Sohnes und des Geistes in der Glyptothek, Pinakothek und Ludwigskirche in München gezeichnet hat, wie geistreich Kaulbach die Culturentwickelung der Menschheit im neuen Museum zu Berlin schildert, dies bildet ja mit den Entwürfen für das Campo Santo in Berlin die Höhenpunkte der gegenwärtigen Kunst. Hauptmomente erscheinen in großen dramatischen Bildern; kleinere geben überleitende oder minder bedeutende Scenen; symbolische, historische Einzelgestalten heben die geistigen oder sittlichen Mächte und einzelne große Männer hervor, und die Gedankenfülle, welche durch jedes mäch-

tige Thema im Künstler rege wird, läßt er in bald tiefsinnigen, bald humoristischen Arabesken ein reizendes Spiel entfalten. Da wird das Auge vom Einzelnen erfreut, das Gemüth edel und anmuthig angesprochen, während im Genuß des Ganzen der denkende Geist sich befriedigt und erhoben fühlt. Diese beseligende und harmonische Einwirkung aber auf den ganzen Menschen ist der höchste Triumph der Kunst, ist die Weihe der Schönheit.

II.

Die Musik.

Ihr Begriff als Kunst des Gemüths und der Lebensbewegung.

Die bildende Kunst stellt Anschauungen des Geistes im Raume dar; sie idealisirt die unorganische wie die organische Natur nach ihrer sichtbaren Erscheinung, sie zeigt wie eine innere Wesenheit Princip der Form ist und durch deren Eindruck auf unser Auge uns zum Bewußtsein kommt, weil in der Gestalt der Dinge die Seele derselben sich verkörpert hat. Den Volksgeist nach seinen allgemeinen Stimmungen und Grundrichtungen, den persönlichen Geist in der Einheit und Ganzheit seines Charakters, die Wechselwirkung der Menschen in einzelnen Handlungen und dadurch ihre besondern Lebensregungen sehen wir in der Architektur, Plastik, Malerei offenbar werden; Hand in Hand damit geht eine fortwährende Ueberwindung der Massenhaftigkeit, das Bild wirkt zuletzt durch feine an einer Fläche haftende Pigmentkörperchen als das Mittel um durch Modification der Lichtstrahlen in unserm Auge, in unserer Empfindung das Gefühl der Farben und ihrer Harmonie im Zusammenklang mit dem Schwung der Linien und dem Gehalt des geschilderten Gegenstandes hervorzurufen. Die Kunst wird immer subjectiver. Aber ihr Werk steht doch fertig für sich da und wartet des Beschauers; es genügt daß er vor dasselbe hintritt und ihm Auge und Herz öffnet, und mit einem Schlage wird es in ihm lebendig und das Schöne in ihm verwirklicht. Das Werk für sich beharrt in seiner Vollendung im Raum. In der Architektur ist die bildende Kunst Raumgestaltung

ohne alle Rücksicht auf die Zeit; und wenn auch die Plastik das Bewegliche oder die Möglichkeit der Bewegung in der Ruhe hervorhebt, so bleibt die Statue doch unverrückbar in ihrer Stellung und Lage; wenn auch die Malerei in das bewegte Leben hineingreift, so kann sie doch immer nur einen Moment der fortschreitenden Entwickelung wiedergeben, so hält sie doch das gerade jetzt nebeneinander Befindliche so für immer fest, und wie verständlich auch sie das Vorhergehende oder Nachfolgende andeute, wie klar sie auch ahnen lasse woher der Zug der Linien kommt und wohin er strebt, den Fluß der Bewegung vermag sie nicht darzustellen. Darum fordern wir, daß die bildende Kunst nicht das Vergängliche nachahmen wolle, sondern das Bleibende und Ewige, die innere Wesenheit, ergreife, und ihr als dem Princip der Form in der organischen Gestalt einen in sich vollendeten und darum bleibenden Ausdruck gebe; das Anderswerdende in einem Werk darstellen zu wollen welches dennoch dasselbe bleibt, ist ein vergebliches und in sich widerspruchvolles Bemühen; das rechte Ziel der bildenden Kunst ist darum Darstellung nicht der sinnlich wechselnden, sondern der ewig seienden Natur der Dinge, ihrer Idee.

Die Künste werden groß durch Selbstbeschränkung. Nur dadurch erkennen wir in der Ausdehnung und deren Formen das ideale Wesen, daß wir uns einmal auf sie allein beziehen, daß wir ganz in der Anschauung des Gegenwärtigen, das darum ein Dauerndes sein muß, aufgehen. Dafür verlangt und erhält die Zeit ihr Recht, und wir bedürfen und haben eine zweite Kunst, die unsere Anschauung gar nicht an feste Formen im Raume fesselt, sondern vielmehr ganz und rein zeitlich ist, in einem rastlosen Wechsel die Zeit für uns erfüllt, und dem Strome des Lebens dadurch gerecht wird daß sie ihn in einem vorüberrauschenden Werk sich ergießen und entfalten läßt. Das Auge ist darum Sinn des Raumes, weil es eine große Fülle von Dingen nebeneinander auf einmal übersieht und aufeinander bezieht, das Ohr Sinn der Zeit, weil es vornehmlich die nacheinander folgenden Töne hört und durch deren Wechsel die Veränderungen der Dinge und den Fluß der Lebensentwickelung überhaupt, damit das Wesen des Zeitlichen und des Werdens uns vorführt und zum Bewußtsein bringt.

Die bildende Kunst gibt uns die bleibende Gestalt, das dauernde Resultat innerer Bildungskraft, die Vollendung des Seins; die Musik offenbart das werdende Leben der Idee oder den Entwicke-

lungsproceß des Seins, und in ihm die Schönheit, indem sie in der Mannichfaltigkeit des Wechsels die innere Einheit bewahrt und jene dadurch ordnet und zu einem in sich geschlossenen und befriedigenden Ganzen macht. Wir vernehmen in der Musik die Bewegung des gestaltlos gestaltenden Lebensgrundes, während die bildende Kunst uns zeigt wie er Gestalt gewonnen hat, weshalb sie das Vollendete, von den Schlacken der Endlichkeit gereinigt, als ein Unvergängliches dem Zeitstrom entreißt; die Musik dagegen stellt die Schönheit des Werdens, den Gestaltungsproceß selbst als einen organischen und wohlgefälligen dar. Die Musik gibt so wenig feste sichtbare Formen als der bildenden Kunst eine fortschreitende Bewegung möglich war; sie verkündet vielmehr nur den Rhythmus der Bewegung, den Gang der Entwickelung, nur das innere Wogen, Treiben und Drängen der bildenden Lebenskräfte in ihrer Entfaltung, in ihrem Ringen nach Gestaltung, und erfreut uns mit der Harmonie die sich fortwährend aus dieser rastlosen Wechselwirkung immer neu entbindet, indem sie die Gegensätze löst und das Vergehende in das Entstehende so hinüberleitet daß wir die durch den Wandel selbst sich entwickelnde Einheit erkennen.

Soll aber das Bild des Werdens dem Wesen des Werdens entsprechen, so muß es selbst als ein immer nur Werdendes, niemals als ein im Sein Beharrendes erscheinen, so muß es selbst vorüberfließen und nur im zusammenfassenden Geist als Ganzes wirklich sein, wie ja nur das bewußte Selbst die wechselnden Gefühle in sich zur Lebenstotalität verknüpft, — so muß das Bild des Werdens, sage ich stets von neuem durch schöpferische Thätigkeit hervorgebracht werden, sowie das Werden selber ja deren fortwährende Verwirklichung ist. Dieser Forderung genügt die Musik. Sie waltet im Reich der Töne. Der Schall aber ist ein Ausdruck von der Bewegung der Dinge, er verhallt sogleich und ändert sich mit ihr. Das innere Erzittern der Gegenstände pflanzt sich durch die Luft, durch unser Ohr und unsere Nerven zu uns selbst fort, und versetzt uns in ähnliche Bebungen, die in uns zur Empfindung werden. Die Zustandsänderung der Dinge oder das Werden ist Bewegung und gibt sich durch Bewegung kund, durch eine Folge von Tönen, die in ihrer Höhe und Tiefe, ihrer Stärke und Schwäche, ihrem schnellern oder langsamern Gange die Natur des Entwickelungsprocesses abspiegeln, aber auch mit ihm selbst vorüberrauschen, denn Entstehen und Vergehen durchdringen

einander im Werden, die Blüte verwelkt daß die Frucht reife, und der in ihr gebildete Same verweset in der Erde um den frischen Keim hervorzutreiben. Alles fließt und wir baden nicht zweimal in demselben Flusse noch als dieselben, sagt Heraklit. Das Werden aber kann nur durch ein Werdendes dargestellt werden.

So ist es denn die Bewegung der Welt und des Gemüthes was in der Musik uns erschlossen und zur Schönheit verklärt wird, oder vielmehr zeigt sie wie in der Bewegung der Welt und des Gemüths das gleiche innere Wesen, die eine göttliche Natur sich enthüllt, sodaß darum in der äußern Bewegung, die wir hervorrufen, unser Seelenzustand sich aussprechen oder durch den Ton der Dinge ihr Leben uns verständlich werden kann. Darstellung der Idee in sinnenfälliger Erscheinung ist Aufgabe der Musik, weil sie Kunst ist. Sie erfaßt die Idee als das Princip des Werdens und enthüllt darum in der Zeitfolge der Entwickelung das eine sich entfaltende Sein; sie offenbart das Entwickelungsgesetz des Lebens wie es alle Dinge beherrscht, und das Besondere wie es innerhalb dieses Gesetzes sich regt und verwirklicht. Sie gibt das Bild der von einem Mittelpunkt aus sich entfaltenden, im Kampf sich versöhnenden, zum Ganzen sich formenden Kräfte der Natur wie des Geistes, sie zeigt uns die Vielheit, den Widerstand und Streit der einzelnen Lebensmächte, die Gegensätze ihrer Entwickelung, aber als Kunst hat sie die Schönheit zum Ziel, und darum läßt sie aus dem Kampf den Frieden hervorgehen und zuletzt alle einzelnen Bewegungen in einem gemeinsamen Schlusse zusammenkommen, wodurch sie uns dann den gemeinsamen Lebensgrund derselben veranschaulicht.

Die Betrachtung eines Lebendigen zeigt uns dasselbe in beständiger Veränderung, aber zugleich gewahren wir ein Dauerndes in allem Wechsel; das bloße sich Verbinden und Trennen der Stoffe füllt den Begriff des Lebens noch nicht aus, vielmehr sind die verschiedenen Zustände und der Uebergang von einem zum andern von einer bleibenden Einheit getragen die sich zu ihnen bestimmt, die sie an sich und aus sich setzt, die in ihnen nacheinander das eigene Wesen zu Tage fördert. Alles Leben ist Entwickelung innerer Wesenheit, es ist das Sein das im Werden sich entfaltet und die vorübereilenden Momente des Wechsels als das in ihnen sich erhaltende auch zusammenfaßt, wie unser Selbst im Wandel der Gefühle besteht und seiner bewußt wird. Demgemäß

gibt die Musik kein bloßes Aggregat aufeinander folgender Töne, kein Gewirr von Klängen, sondern sie stellt das Ideal der Lebensbewegung dar, sie offenbart daß dieser ein Gedanke zu Grunde liegt, und durch die Idee als die innenwaltende, sich erhaltende seelenhafte Einheit organisirt sie den Fluß des Werdens. Durch die Töne erfüllt sie die Zeit, und die ist ja ihrem Begriffe nach keine leere Form oder für sich bestehende Wesenheit, sondern die Erscheinung der sich nacheinander entfaltenden Thätigkeit des Seins. Und in diese so erfüllte Zeit und ihren Wechsel bringt die Musik Ordnung durch den Rhythmus der Tonbewegung, Einheit durch die Harmonie gleichzeitig erklingender Töne, Schönheit durch eine solche Entfaltung derselben daß in ihrem ganzen Gang und Verlauf eine Idee sich entwickelt, und dadurch der Entwickelungsproceß gesetzlich frei, organisch und beseelt erscheint.

Goethe nennt einmal dies das große Geheimniß des Lebens: daß nichts entspringt als was schon angekündigt ist und daß die Ankündigung erst durch das Angekündigte klar wird wie die Weissagung durch die Erfüllung. Dies Wesen der Entwickelung offenbart uns die Musik; und darum erschien dem Dichter die Würde der Kunst am eminentesten, weil sie keinen Stoff habe der abgerechnet werden müßte, weil sie ganz Form und Gehalt sei und alles veredle was sie ausdrücke.

In dem befruchteten Ei beginnt eine Bewegung, und sie läßt innerhalb des einen und gemeinsamen Ganzen da und dort Formen auftreten, immer klarer und bestimmter werden, zusammenkommen, verschmelzen und verwachsen, dann wieder in neue Unterschiede auseinander treten, sich umbilden, und endlich ist die Gestalt des vielgegliederten Organismus hervorgebracht. Sie war der leitende Zweck aller Bewegungsvorgänge, sie das Ziel dem diese nachstrebten, das sie verwirklichen wollten, dadurch stehen alle im Zusammenhang miteinander, und die Entwickelung der nacheinander folgenden Formen, auch der wieder aufgelösten, wird dadurch zu einer gesetzmäßigen, zu einer organischen, oder der Begriff der Entwickelung wird dadurch erfüllt als der eines Werdens nicht durch äußerliche Zusammensetzung und Veränderung, sondern durch ein nach und nach geschehendes Auseinanderlegen des innerlich Angelegten kraft eigenen Triebes und seiner Selbstgestaltung. So erklingt von einem Grundton aus die Fülle der Töne, der Wechsel ihrer Verbindungen, der Gang ihres Auf- und Abwogens; das unterscheidet sie von dem Geräusch daß der Wohl-

laut des Zusammenklanges beweist die unterschiedenen sind füreinander da, daß ein Zusammenhang in ihrer Folge herrscht, wodurch das Künftige in dem Vergangenen vorgebildet ward und mit Nothwendigkeit aus dem Gegenwärtigen hervorwächst, daß jetzt die Tonreihen sich scheiden und jede für sich besonders wirkt, aber nur um doch wieder zusammenzukommen und einträchtig ein gemeinsames Ziel zu erreichen, ein gemeinsames Ganzes darzustellen. Die Pflanze sproßt aus dem Keim hervor und wie einmal die Form und Stellung der Blätter, der Zweige begonnen hat, ist auch allem folgenden Wachsthum seine Norm und Richtung gegeben; in der Blüte werden die Blätter, die am Stengel nach und nach hervortraten, um einen Mittelpunkt gesammelt und mit frischerer Farbe geschmückt, in der Frucht kehrt der Keim vervielfältigt und bereichert zu sich selber zurück. So wird das Thema, ein kernhaft und klar ausgesprochener musikalischer Gedanke entfaltet, erweitert in fortwährenden Umwandlungen, die ihm immer neue Reize verleihen, aber die Grundmelodie klingt immer wieder durch, sie wird wiederholt, aber sie erscheint mit frischem Schmuck, in anderer Modulation, in anderm Lichte, und am Ende vereinigt sich alles zur vielfältigen und einträchtigen Darstellung des Ursprünglichen. Auf gleiche Weise wird das geistige Werden, Streben und Vollbringen, werden die Bewegungen des Gemüths und die Geschicke der Seele, die Kämpfe der Geschichte mit ihren Schmerzen aber auch mit dem Sieg der Wahrheit und Freiheit dem organischen Verlaufe nach abgebildet und der ethische Organismus spiegelt sich in der harmonischen Verflechtung selbständiger Lebensmelodien.

Der Schall beruht auf Bewegungen durch welche ein Körper von sich ausgeht und wieder zu sich zurückkehrt, durch welche er innerlich erzittert und schwingt; die Luftwellen die er erregt schlagen an unser Ohr und pflanzen sich in unsern Nerven fort und werden in unserm Gehirn wieder zur Einheit zusammengefaßt; dadurch wird die Seele zu einer Empfindung erweckt, die wir als Ton bezeichnen. Er ist rein, wenn die Schwingungen die ihn bilden in stetigem Rhythmus zu- und abnehmender Bewegung, in gleicher Stärke, in gleicher Schnelligkeit, in gleicher Entfernung voneinander eintreten, und so macht schon der reine Klang uns Freude durch die ihm einwohnende Gesetzlichkeit, durch die aus der Mannichfaltigkeit der Schwingungen sich ergebende Einheit der Empfindung, in welcher die Bewegung ihr Ziel findet und zu sich

selbst kommt. Verschiedene Töne nun deren Schwingungszahlen auf einem einfachern Verhältnisse beruhen, klingen gut zusammen, und so ist es auch wohllautend für uns wenn solche nacheinander vernommen werden; es scheint einer auf den andern hinzuweisen, das Ohr fordert einen zu dem andern, und die Seele ergeht sich in diesem zunächst sinnlichen Spiel von Harmonien oder harmonischen Tonfolgen mit einer natürlichen Klangfreudigkeit. Dieser sinnliche Reiz des Wohllautes, dessen sie nicht entrathen kann, ist die Basis der Musik, aber es webt und waltet darin verborgen schon ein ideales Gesetz, eine mathematische Verhältnißmäßigkeit, die uns vernehmlich macht wie alles nach Zahl und Maß geschaffen und bestimmt ist, und danach hat auch schon am Beginn des philosophischen Denkens Pythagoras die Ordnung des Weltalls durch die Harmonie der Sphären bezeichnet.

Eine Tonreihe in ihrer Folge hebt sich und senkt sich nach Höhe und Tiefe der Töne, sie verweilt länger in bestimmter Richtung und biegt rascher dann wieder um, und durch Klänge von mannichfaltiger Dauer und Stärke bildet sie auf diese Weise eine Linie, deren Gang die verschiedenen Punkte bald wellig ineinander verschleifen, bald im Zickzack miteinander verbinden und die eigene Richtung in scharfen Ecken ändern wird, je nachdem nahe liegende Töne miteinunder verschmelzen oder entferntere schroff abgesetzt erschallen; und wenn diese werdende Linie zu ihrem Anfangspunkt zurückkehrt, so können wir im Geist die ganze Reihe der nacheinander folgenden Töne zur Einheit zusammenfassen, und in der so hervorgebrachten Tonfigur ein in sich geschlossenes Ganzes, eine organische Gestalt haben. Das organisirende Princip einer solchen aber ist immer die Seele. Es ist der Gestaltungsdrang der Seele der sie die innern Zustände offenbaren läßt. Dies geschieht einmal auf dem Wege der Geberde, und wer dieser räumlich sichtbaren Formgebung zugewandt ist, wird selber mehr in Anschauungen leben oder zum bildenden Künstler werden, oder es geschieht durch die Stimme, die so recht unmittelbar die Stimmung im Schrei des Schmerzes oder der Lust verkündigt, und nicht blos einen überwältigenden Moment festhält, sondern auch das Werden des innern Zustandes in seiner Veränderung durch entsprechende Töne hinaussingt, und wer diesem werdenden Leben der Gemüthsbewegung sich hingibt der erfreut sich am seelenvollen Klang oder wird Musiker. Die Grundlage und den Trieb zur Darstellung bildet beidemal die Totalität des Seelenlebens, und beidemal ist es

die Phantasie welche als die formende Kraft des Gemüths den Gehalt desselben äußert und zur Erscheinung bringt; tritt eine andere auffassende Persönlichkeit oder die Rücksicht auf sie hinzu, so ist der Zweck der Thätigkeit in der Mittheilung beidemale daß derselbe Gemüthszustand auch in jener erweckt werde, einmal durch die Anschauung einer Gestalt im Raum, das anderemal durch das Hören der Töne in der Zeit.

So ist denn der seelenvolle Ton von Haus aus Empfindungsausdruck, und wie wir im Denken das Gesetz und den Geist der Sachen ergründen, so vernehmen wir ihre Innerlichkeit im Klang, so wird uns darin ihr Zustand gemüthlich offenbar. Die Tonkunst wird damit die Darstellung der verschiedenen Lebensstimmungen in ihrem Verlauf, das verklärte Abbild des Selbstverwirklichungsprocesses der Wesen, oder ihrer Lebensmelodie. Gerade das innere Wogen und Walten der Gemüthskräfte, denen noch keine Schranke gezogen ist, die noch in keine feste Form gebannt sind, vernehmen wir in den gestaltlosen Tönen und in ihrer niemals beharrenden, immerdar werdenden Weise. Die Musik aber zeigt uns, wie jede individuelle Triebkraft in der allgemeinen Gesetzlichkeit die Bedingungen ihre Entwickelung findet und diese innerhalb der Ordnung des Ganzen vollzieht. Die Stimmung des Kampfmuthes und ihr Verlauf ist anderer Art als die der stillen Entsagung, der Zorn hat einen andern Rhythmus als die beruhigende Milde, anders offenbart sich die aufjauchzende Seligkeit als das schmachtende Sehnen der Liebe, anders diese selbst, wenn sie mehr sinnlich, wenn sie mehr geistig, wenn sie die volle gesunde Blüte des ganzen Daseins ist. Der Musiker ist der Seher der die Seele der Welt, diese in ihrem Innern vorhandene Musik, durch die Hülle der Dinge erblickt und uns durch die Darstellung im Reiche der Töne das Wesen in seinem Werden, Weben und Leben zur Anschauung bringt. Die Musik beginnt mit dem Lied. Es ist aber der Ausdruck von Gemüthsbewegungen, nicht willkürlich erdacht oder erfunden, sondern aus der Menschennatur geboren und durch den Verklärungstrieb der Seele erzeugt. So singt der Vogel in den Zweigen wie Lust und Drang des Lebens ihn treiben, und die menschliche Seele, der Erinnerung und des Vorausschauens mächtig, läßt die Klänge nicht zerflattern, sondern verbindet sie zum lieblichen Ganzen. Die Musik als Kunst wäre nicht ohne die Musik die jeder in ihm selbst hat; sie entbindet das in der Natur und im Gemüth Liegende, sie hebt es für sich rein

und voll und klar hervor, und verleiht so auf ihre Weise dem Ideal eine unmittelbare und entsprechende Verwirklichung. Wir könnten die Stimme der Natur nicht verstehen, wenn wir nicht zu ihr gehörten, wenn Gott nicht die Natur dem Menschen ins Herz gelegt hätte. Weil nichts Menschliches uns fremd ist, wird durch die Darstellung des Lebenslaufs einer Stimmung dieselbe in uns erweckt und von uns verstanden. Das Werden der Welt aber ist ein organisches, weil es seinen Grund in dem einen Göttlichen hat, und weil Gottes Gemüth in der Herrlichkeit der Schöpfung, im Reiche der Natur wie des Geistes offenbar wird, ist es möglich daß sie der Inhalt der Musik werde und in der Harmonie der Töne die freie schöne Form gewinne.

Die Melodie wird wie alles Kunstschöne aus dem Gemüth, aus der einheitlichen Lebenstotalität des sinnlich geistigen Menschen durch die Phantasie erzeugt; sie verklingt wie sie gesungen wird, aber man kann sie in der Erinnerung bewahren und wieder neu erschallen lassen, man kann sie aufzeichnen. Das musikalische Kunstwerk ist jedoch als Musik nicht fertig in den Noten, wie das plastische im Stein oder Erz der Statue vollendet ist, sondern jenes muß vielmehr durch eine lebendige Persönlichkeit stets wiedergeboren werden, wenn es als Musik in der Seele laut werden soll. Vor dem Bilde brauchen wir nur das Auge aufzuschlagen um es sofort in uns aufzunehmen, die Noten aber erklingen dem Ohr nur wenn sie gesungen oder gespielt werden. Die Musik bedarf immer von neuem einer reproducirenden Persönlichkeit, die sie mit der eigenen Stimme oder mit Tonwerkzeugen ausführt. Die Kunst verlangt dabei aber statt einer mechanischen oder geistlosen Reproduction eine verständnißinnige, seelenvolle. Das Gefühl des Sängers, des Spielers durchbebt dessen Nerven, und pflanzt sich so in die Töne fort; diese aber haben kein Leben außer der Empfindung, sie entstehen vielmehr erst in ihr; die Schwingungen der Luft zittern in unseren Nerven nach, versetzen uns selbst in ihre Bebungen, und diese rufen eine Empfindung hervor; die zweite, dritte Schwingungssumme weckt wieder eine andere Empfindung. Indem aber diese Summen selbst untereinander in einem Verhältniß stehen, eine gesetzliche Folge haben, so wird auch die Reihe unserer Empfindungen eine in ihrer Mannichfaltigkeit einige. Die Melodie erzeugt sich in unserer Seele dadurch daß der Verlauf unsers Gefühls selbst ein melodischer wird. Die Töne warten nicht ab ob wir an sie herantreten wollen, sie dringen auf

uns ein, umfluten uns, setzen sich fort in uns, und auf dieser nervenerschütternden Gewalt beruht die elementare Macht der Musik, in der sie allen andern Künsten überlegen ist. Andere Kunstwerke verlangen mehr daß wir für sie gestimmt sind, die Musik stimmt uns nach ihr. Mögen wir uns gespannt oder erschlafft verhalten, sie weckt zur Thätigkeit, sie löst den Bann und versetzt uns in ihren eigenen Fluß hinein. Die Seele ist das Centrum unsers Lebens, leibgestaltend und empfindend sowie alles Geistige und Bewußte in sich hegend; darum erschüttern Gemüthsbewegungen von innen heraus die Nerven auf ähnliche Weise wie Tonschwingungen sie von außen her nach innen erregen; die Nervenbewegung pflanzt sich ebenso zum Gemüthe fort wie die Gemüthsbewegung zu den Nerven. Die Seelenstimmung ist der Grund für leibliche Bewegungen wie für geistige Handlungen, sie führt darum auch die einen in die andern über und wird durch die einen wie die andern selbst wieder bestimmt.

Wenn bei der Betrachtung der bildenden Kunst viel von der Stimmung abhängt, die wir mitbringen, so überträgt das Musikstück die seinige auf uns, indem nur die ersten Töne auf eine ihnen fremde Empfindung treffen, die folgenden aber sofort, da sie ja selber als Empfindungen in uns erzeugt werden, unser Inneres in ihren Verlauf hineinziehen. So reißt es uns von Gefühl zu Gefühl unwiderstehlich fort, so versetzt es uns in den bald freudig bewegten, bald langsam trauernden Gang seines eigenen Tempos und bestimmt auch dadurch unsere innere Temperatur; nur in der Gemüthswelt weilend, nicht durch die Bilder der Außenwelt sich und uns zerstreuend, wendet es sich unmittelbar an den innern Sinn, und bezaubert ihn mit seinen Harmonien. Lesen wir ein Gedicht, so besteht für uns während wir geistig genießen vielleicht eine unangenehme Sinnenwelt mit Lärm, mit widrigen Formen um uns; sehen wir ein Bild, so ist nur ein kleiner Theil des Raumes wohlgegliedert, anmuthig gefärbt, daneben aber der andere ohne allen Reiz; hören wir aber Musik, so wird die ganze Zeit für uns auf eine kunstreich schöne Weise erfüllt, so werden wir für eine Weile ganz in eine rhythmisch geordnete, geistigfreie, harmonischreiche, reine und in sich vollendete Weise des Seins hineingezogen; wir hören nichts anderes als sie, damit ist sie für unsere Empfindung allein da, so ist unsere Empfindung selbst voll und ganz, und wir sind Genossen der Weltharmonie die uns umgibt, die uns selber durchklingt und durchdringt. Das Ideallben, nach dem wir voll Sehnsucht ringen,

auf das wir in den Störungen, Wirrnissen und Schmerzen des gegenwärtigen Daseins hoffen, in der Musik ist es verwirklicht; alle Wesen sind für einander da und alle Mannichfaltigkeit klingt harmonisch zusammen; alle freie Bewegung ist geordnet, alle Dissonanzen lösen sich in vielstimmigen Wohllaut auf, und aus dem Quell des Gemüths steigt die Schönheit beseligend empor.

In aller Kunst ist der ganze Mensch thätig, wird der ganze Mensch ergriffen. Die Malerei gibt uns im Raumbild eine Anschauung der Wahrheit in sinnenfälliger Form, und dadurch erweckt sie unsere Gedanken, erhöht sie unser Lebensgefühl und gewährt ihm eine glückliche Befriedigung. Die Poesie spricht durch das Wort zu unserm Denken, aber als Kunst veranschaulicht sie die Gedanken und ruft sie die Bilder der Dinge in unserer Vorstellung hervor, und durch die Ideen wie durch die Leidenschaften die sie schildert, wirkt sie auf unser Gefühl, und dies ist beseligt wenn ihr Werk zum in sich vollendeten und beruhigten Abschluß kommt. Die Musik aber ist zunächst Tonempfindung, so erregt sie unmittelbar das Gefühl, und mittels desselben erst Anschauung und Denken. Ohne uns Bild und Wort zu geben läßt sie ein werdendes Leben seine anmuthige Bewegung auf unser Gemüth übertragen, in dessen Bewegungen fortsetzen, in ununterbrochenem Flusse in uns ein glückliches Ziel erreichen. Wie die Klangfiguren auf der hallenden Glasscheibe tauchen dann auf den Wogen der Töne die Anschauungsbilder der Seele hervor, und die Stimmung in welche wir durch die Musik versetzt werden, erregt unsere Gedanken, sei es daß wir jene selbst uns zum Bewußtsein bringen, sei es daß unsere Vorstellungen durch sie eine eigene Richtung, einen Anstoß freier Fortentwickelung erhalten. Das Tempo unsers Lebens, der Rhythmus unsers Seins wird unmittelbar geregelt und harmonisirt, wir werden selbst zur Schönheit innerlich wiedergeboren, die Seele wird nicht durch Bilder der Welt und nicht durch Gedanken mittelbar in ihrem Sein berührt, sondern unmittelbar in ihrem Selbstgefühl erregt und ergriffen.

Der Dichter führt uns dadurch zu seiner Stimmung daß er den Gedanken derselben ausspricht, die Vorstellungsreihe angibt auf welcher sie beruht, oder die Handlungen zu denen sie treibt; in Bildern der Natur und des Lebens weiß er ein Symbol derselben aufzustellen. Nur wer die Sehnsucht kennt weiß was ich leide! sagt Goethe's Mignon, und versucht nun uns das Wesen der Sehnsucht klar zu machen, indem sie uns erzählt, daß der

Freund der sie liebt und versteht, in der Ferne sei, und sie darum einsam und freudlos am Firmament nach jener Richtung hinsieht die er eingeschlagen, Schwindel sie ergreift, und ihr Eingeweide zu brennen beginnt. Oder dieselbe Mignon schildert uns die Herrlichkeit Italiens in leuchtenden Zügen, damit wir verstehen warum sie dahin ziehen möchte, wie heiß das Verlangen ist das sie dahin treibt. Oder wir ahnen in der Fichte, die den Wintertraum von der Palme im glühenden Wüstensande träumt, in dem Schwan, der um die Wasserlilie, welche dem Mondlicht den Kelch verschließt, den Wellenkreis ziehend sein Leben in melodischen Klängen verhaucht, wir ahnen darin ein Geheimniß der Menschenbrust mit seiner Qual und seiner Wonne. Der Musiker dagegen gibt uns sofort unmittelbar den Ausdruck einer seelenhaften Innerlichkeit und läßt diese vor uns und in uns sich entwickeln; die bestimmten Anlässe und Folgen, die gerade der Dichter bezeichnet, kann die Musik nicht darstellen, aber sie zieht uns dafür in den Verlauf der Stimmung hinein, sie läßt deren Melodie in uns lebendig werden. Der Bildner stellt die gewordene Gestalt in fester Form vor uns hin, und läßt die Kraft uns ahnen die sie hervorgebracht, und den Weg auf dem sie ins Dasein trat; der Musiker dagegen läßt aus dem Weg, den er uns führt, uns das Ziel erschließen und überläßt es unserer Phantasie die Gestalt zu entwerfen, deren innere Kraft er in dem organischen Verlauf ihres Bildungsprocesses kund gethan. Sein Werk spricht durch den Klang zu den Sinnen, durch die Melodie zum Gemüth, durch die ihm zu Grunde liegende Gesetzmäßigkeit und kunstreiche Verarbeitung der Grundidee zum Verstande; und was die Sinne anspricht ist ein dem Verstand und seinem Gesetz Gemäßes, was die Seele befriedigt ein dem Ohre Wohllautendes.

Unsere Vorstellungen, unsere Handlungen entspringen einem innern geheimen Keime, der ist vorhanden ehe er in That und Wort sich ausdrückt; ihn ergreift der echte Musiker, er gibt unsern Seelenzustand als solchen kund und entfaltet ihn in seiner Bewegung. Stimmungen und Zustände eines geistigen Wesens sind nicht blos unbewußt und gedankenlos, sondern auch selbstbewußt geistig; so wird die Musik gleichfalls zum Ausdrucke des Geistes. Wie dieser die Welt anschaut, wie er sein Denken und Wollen zum Charakter gestaltet hat, was die Ziele seines Strebens sind, all das ist ihm kein Aeußerliches, all das macht sein Wesen aus, bestimmt seinen Zustand, bedingt seine Seelenstimmung. All das

klingt mit, wenn er diese musikalisch kund gibt. Freilich fehlt hier der zum Wort als dem Träger des Gedankens artikulirte Laut, und der Ton gilt nur als Ton nach seinem Klang, seiner Stärke, seiner Dauer, seiner Lage, nicht als Zeichen oder Symbol eines Begriffs, sondern nur als Empfindungsausdruck. Aber wenn wir auch unsere Gedanken uns im Worte klar machen, wenn sie auch erst unterschiedliche Bestimmtheit dadurch erlangen daß wir sie aussprechen, so vollzieht sich doch keineswegs das ganze Geistesleben in der Sprache, und gerade darum sind ja bildende Kunst und Musik vorhanden, weil vieles Unsagbare sich dennoch bilden und singen läßt. Die Idee ist nicht blos Gedanke, sie ist auch gestaltende Lebenskraft, und wie sie in räumlicher Form sich verwirklicht, das kann nur sehr mangelhaft beschrieben, das kann nur durch Veranschaulichung für das Auge uns auf eine vollkommene Weise offenbart werden. Ebenso ist die Idee Princip und Maß des werdenden Lebens, das nirgends in fester Form erstarrt, nirgends thatlos verharrt, sondern in beständigem Wechsel das Gegenwärtige vergehen und das Zukünftige aus ihm entstehen läßt, alles eben Gewordene wieder auflöst, die Fülle des innern Wesens nach und nach ans Licht ruft und in ihrer gesetzlichen Folge und in der Einheit dieses Verlaufs sich zeitlich verwirklicht. Wie die Welt fortwährend sich neu erbaut und ihre Ordnung in der Bewegung besteht, dies und die Eintracht im Ringen aller Kräfte thut nur das zeitlich sich entfaltende Tongebäude auf die rechte und befriedigende Art uns kund. Die Harmonie der Klänge in ihrer Fülle, in ihrer Mannichfaltigkeit müssen wir hören, die Gestalten im Reiz ihrer Linien, in ihrer Wechselwirkung, im Glanz und in der Zusammenstimmung der Farben müssen wir sehen, das beschreibende Wort reicht da nimmer aus; was es nur nacheinander berühren und andeuten kann, das soll ja gerade auf einmal zusammen vor unserer Seele stehen, in seinem Einklang vernommen werden. Und wie Vieles ist in uns vorhanden, das wir wol fühlen und ahnen, aber nicht in das deutliche Wort fassen können! In der Sprache vermögen wir immer nur einen Gedanken in seiner Allgemeinheit zu entwickeln, was dabei in uns vorgeht, wie unser Gemüth dabei gähren und wogen mag, Leidenschaftlichkeit oder Friede der Seele, wird wol wenn wir das Wort laut aussprechen, im Klang der Stimme einigermaßen miterscheinen, das ist aber das in die Rede hineinspielende musikalische Element, und die Musik macht das hier blos Begleitende zur

Hauptsache, sie ist es die diese wortlose Tiefe und Innigkeit des Herzens, diese in einen Gedankenverlauf verwobenen Stimmungen des Gemüths, diese Fülle von gleichzeitig vorhandenen, aber in der Sprache des sondernden Verstandes nicht auf einmal ausdrückbaren Inhaltsbestimmungen des fühlenden Geistes jede für sich und doch in ihrem Zusammensein in der Fülle der Töne darlegt.

So offenbart die Musik Geist dem Geiste. Sie ist für den Geist. Erst das Selbstbewußtsein als das Dauernde im Wechsel der Zustände und Empfindungen faßt die Mannichfaltigkeit und Folge der Töne, der innern Erregungen zur Einheit des Ganzen zusammen; erst das Selbstbewußtsein vermag kraft der Erinnerung und des Vorausblicks eine Melodie zu hören, zu verstehen, zu genießen. Wir ahnen aus den ersten Klängen die Fortsetzung, finden uns bald bestätigt, bald getäuscht in unserer Erwartung, im rechten Kunstwerk aber übertroffen und dadurch erhöht und beseligt; unsere Phantasie eilt der Tondichtung voraus um von ihr dann befriedigt zu werden, unser Selbstbewußtsein wiederholt in sich das überlegte, kunstverständige Schaffen und Formen des Musikers, und so ist der volle Genuß auch hier nicht ohne die selbstthätige Reproduction des fühlenden Geistes.

Die Musik entbehrt für sich der speciellen Gedankenbestimmtheit; aber wo sie derselben bedarf, da gesellt sie sich der Poesie und der selbstbewußte Mensch singt dann nicht blos Laute, sondern Worte. Die Musik ist darum aber für sich auch nicht blos Volkssprache, sondern Weltsprache. Sie gibt wie alle Kunst im Besondern das Allgemeine, in diesen von uns gehörten Klängen eine Lebensmelodie, welche ein Entwickelungsgesetz der Welt, der Natur wie des Gemüths, in der Tonfolge allverständlich ausprägt. Die Musik ist nicht unbestimmt, sie gibt ganz klar und bestimmt, viel besser als man es sagen kann, die Entfaltung eines wesenhaften Lebens in freier Ordnung, die Verwirklichung eines idealen Strebens in der dadurch mit Wohllaut erfüllten Zeit. Wenn sie auch nicht ein besonderes Ereigniß mit seiner Umgebung schildern kann, so erlöst sie dafür aus den Schranken der Endlichkeit, aus den Engen des umgrenzten Daseins, und indem sie das harmonische Rauschen des allgemeinen Lebensstroms vernehmen läßt, und uns eintaucht in seine Wogen, offenbart sie doch Weh und Wonne des ganzen Seins. Das kann sie nur als Weltsprache, darum hat sie keine besondern Worte. Sie genügt dem Bedürfnisse des Geistes sein

inneres Weben und Wollen und Schaffen auch ohne Rücksicht auf die Besonderheit der Erscheinung kund zu thun. Der Geist will auf den Schwingen der Freude sich über das Irdische erheben, er will im Leide selbst die allwaltende Liebe fühlen und damit den Schmerz in Wonne verklären. Diese seine Sehnsucht befriedigt die Musik. Vom Körper entbunden schweben die Klänge frei dahin, und ihre Verschiedenheit löst sich im Einklang auf. Das Gefühl von einem Zusammenklang unserer geistigen Tendenzen mit dem Naturverlauf, das wir erlangen wenn wir einen Zweck erreichen und ein Wunsch uns erfüllt wird, diese Wahrheit der Harmonie der Welt, diese Wirklichkeit des Glücks, diese Seligkeit des Lebens darzustellen ist der Triumph der Tonkunst. Die Musik ist hierbei so wenig unbestimmt wie ihr Inhalt, aber weil dieser allgemeiner Art ist, gibt sie ihm folgerichtig auch den allgemeinen Ausdruck und verhält sich dabei zum Besondern und seiner Darstellung wie die Buchstabenformel einer Gleichung zu deren Ausführung durch Ziffern, durch benannte und unbenannte Zahlen. An die Stelle der einzelnen Buchstaben können nun mannichfache Zahlenwerthe treten, aber ihr Verhältniß bleibt dasselbe, das Gesetz ihrer Beziehung, ihr Ineinanderwirken und das Resultat desselben ist in der Formel allgemeingültig und verständlich ausgedrückt. Auf diese Weise gibt uns die Musik das Ideal der Lebensbewegung oder die reine verklärte Form des Werdens, wie uns die Plastik die Idealbilder der Organismen darstellt als die reine Form der gewordenen Gestalt des Geistes, wie uns die Architektur das Grundgesetz der Ausdehnung und Schwere und damit jeder raumerfüllenden Wesenheit in dem Gegensatz und Gleichgewicht von Kraft und Last durch den Gegensatz und die Versöhnung der sichtbaren Linien veranschaulicht, wie uns die Poesie im Drama das Räthsel der Weltgeschichte löst, und Schicksal und Charakter, sittliche Nothwendigkeit und Freiheit in ihrem innigen Zusammenhange darlegt. Wie dann im Liebeslied des Dichters jedes liebende Herz sich spiegelt und wiederfindet, so bringt jeder seinen individuell bestimmten Lebensinhalt heran zu der universalen Form der Musik, und wie wir Ziffern an die Stelle der Buchstaben in der Formel setzen, so sagt ihm die Musik verständlich wieder was er erfahren hat, er vermag das Besondere herauszuhören weil es in dem Allgemeinen begriffen ist und sein Gesetz darin hat, und zugleich wird das Besondere damit in den reinen Aether der Schönheit erhoben. Die übrigen Künste schildern

die Veranlassung einer Stimmung oder die Worte, die Geberden, die Handlungen die aus ihr folgen; die Musik drückt die Art der Gemüthsbewegung unmittelbar aus; sie überläßt der Phantasie was dort zur Erscheinung kommt, offenbart was dort der im Verborgenen wirkende Grund oder das Ergebniß der Erscheinungen und Vorstellungen ist. Wollen wir den Eindruck der Instrumentalmusik aussprechen, so thun wir es durch die Bezeichnung von Situationen, Gefühlen, Gedanken; die Musik hat diese nicht dargestellt, sondern nur Stimmungen, Bewegungen gegeben; der Hörer nennt dasjenige was ähnliche Seelenzustände in ihm hervorruft oder wodurch er solche sich klar macht. Ein träumerisches Sehnen nach überschwänglicher Seligkeit kann durch die Geschlechtsliebe und kann durch religiöse Schwärmerei entstehen, und wenn ein Musikstück jene Sehnsucht ausdrückt, kann der eine dadurch an sein Minnegefühl, der andere an seine fromme Begeisterung erinnert werden.

In der Sprache ist der Begriff nicht an den Klang der Wörter gebunden, die ja bei andern Völkern anders lauten; man kann Dichtungen übersetzen, und eine Horazische Ode bleibt auch aufgelöst in Prosa noch Poesie, während eine Mozartische Sonate zum nichtigen Geräusch würde, wenn man ihre Rhythmen und Harmonien umwandeln wollte, wie Lasaulx mit Recht bemerkt, wiewol er zu viel behauptet indem er den Ton in der Musik nicht ein Zeichen der Empfindung, sondern die Sache selbst nennt; derselbe Ton kann auch anders klingen, man kann eine Melodie auf verschiedenen Instrumenten spielen; in der zum Ganzen geordneten Tonreihe spiegelt sich die Bewegung der Welt und des Gemüths.

Ehe ich nun zur Erörterung des Besondern fortgehe, scheint es mir geeignet und erforderlich zur nähern Begründung dieser meiner Principien der Philosophie der Musik eine Reihe anderer theils verschiedener theils verwandter Ansichten zusammenzustellen und dadurch sei es erörternd, sei es polemisirend, das Gesagte zu erläutern.

Vor einigen Jahren machte ein Büchlein „Vom Musikalisch-Schönen" ein Aufsehen, das dadurch zu erklären war daß die Musikkenner gewöhnlich nicht philosophiren und die Männer philosophischer Bildung um musikalische Dinge selten sich zu bemühen pflegen. Schon die ersten Zeilen zeigen daß wir es mit einem Schriftsteller zu thun haben welcher die Kantische Kritik entweder ignorirt oder für einen überwundenen Standpunkt hält,

nicht in dem Sinne, daß man von demselben aus weiter gegangen wäre, sondern daß man ihn für falsch ansieht. Hanslick sagt in Bezug auf die Behandlung ästhetischer Fragen: „Der Drang nach objectiver Erkenntniß der Dinge, soweit sie menschlicher Forschung vergönnt sind, mußte eine Methode stürzen, welche von der subjectiven Empfindung ausging, um nach einem Spaziergang über die Peripherie des untersuchten Phänomens wieder zur Empfindung zurückzugelangen.“ Aber wenn die philosophische Untersuchung nicht von Voraussetzungen, sondern vom unmittelbar Gewissen und von der ersten Thatsache ausgehen soll, so ist das doch unser Gefühl vom Schönen, und ich hoffe durch die That dargethan zu haben daß die Lehre von der Idee des Schönen deshalb mit diesem Gefühl beginnen muß, daß sie aus der Natur desselben erkennt wie es im Zusammenwirken bestimmter Objecte mit uns entsteht, daß sie diese Objecte untersucht und von ihnen aus nachweist wie sie aufgenommen in unsere Subjectivität das Schöne als unser Gefühl hervorbringen. Töne, Farben sind ja nicht in oder an den Dingen als solche fertig vorhanden, sondern sind unsere Empfindung, und eine Auffassung des Schönen ohne Rücksicht auf diese hängt also völlig in der Luft und ist ein haltlos leeres Gerede. Allerdings ist das Schöne nicht blos subjectiv, sodaß es ohne Object zu Stande käme oder nur für den Einzelnen und seine vorübergehende Empfindung wäre, sondern es hat seine objective Grundlage in der Wirklichkeit und ist allgemeingültig, es waltet und zeigt sich nicht blos in der Endlichkeit und Sinnlichkeit, sondern ideenoffenbarend genügt es den idealen Forderungen und Bestimmungen des geistigen Lebens und erhebt uns in das Ewige und Allgemeinwahre. Es wird uns nicht auf dem Wege vermittelnden Nachdenkens, es wird weder vom Künstler noch in uns durch Reflexion hervorgebracht, sondern unmittelbar durch das Gefühl in seinem Werth für unser Wesen bestimmt, erfaßt und mit unserm eigenen Wesen verschmolzen; es wird aus der Totalität des Gemüths geboren, es stellt die Totalität des Seins, die Einheit des Geistes und der Natur in sich dar, und befreit uns von aller Einseitigkeit indem es uns mit der Harmonie des All-Einen und Ganzen beseligt. Was Musik ist erfahren wir also nur in unserm Gefühl, der Blinde weiß nichts von der Farbe. Ohne die sinnliche Empfindung könnte der Verstand an den Schwingungszahlen der Luftwellen, an deren Verhältniß und Rhythmus sich erfreuen, zum Ton, zum Wohl- und Vollklang

werden sie nur in uns. „Ergründet man das Wesen des Weins indem man ihn trinkt?“ fragt Hanslick. Schwerlich wird uns die beste chemische Analyse sagen wie der Wein schmeckt und wie er auf uns wirkt, wenn wir ihn nicht trinken.

Der folgende Satz bei Hanslick lautet: „Kein Pfad führt ins Centrum der Dinge, aber jeder muß dahin gerichtet sein.“ Daß man einen Weg dahin richtet wohin er nicht gelangen kann, ist eine neue Weisheit, es ist der Weg der den Begriff des Musikalischen ohne Rücksicht auf das Gefühl finden will. Die Erzeugung des Schönen um der Schönheit willen durch sinnenfällige Darstellung der Idee ist der Zweck jeder Kunst; die Idee ist der Inhalt, sichtbare Formen, Farben, Töne, Worte sind das Material und Mittel seiner Gestaltung. Die Idee als das Princip und Maß der Form im Raume verwirklicht ist das Werk der bildenden Kunst, die Idee als das Princip der Entwickelung in der Zeit empfunden ist das Werk der Musik, die Idee als das lebendige Wesen der Dinge begriffen und ausgesprochen ist das Werk der Poesie. Hanslick dagegen sagt: „Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik.“ Das ist als ob man sagte: Eitler Wahn das religiöse Leben, die Aneignung des Christenthums durch das Gemüth, die dadurch bereitete Weihe der Seele in der Sistinischen Madonna, die Macht der Glaubensbegeisterung in Pauli Predigt zu Athen, das Prophetenthum und seine Hoheit an der Sistinischen Decke sehen zu wollen: farbige ruhige Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Malerei! Dabei sieht man aber nur die Außenseite der Dinge, die auch das Thier wahrnimmt, nicht das Wesen, das der Menschengeist erfaßt. Hanslick entwickelt sich weiter und vergleicht die Musik der Arabeske und dem Kaleidoskop. Es gibt Musikstücke auf welche dies paßt, sie sind aber ein Klangspiel untergeordneter Art, und die Musik erschöpft sich so wenig darin als die Malerei blos im Linienspiel und Farbenreiz beruht; Farben und Linien sind nur das Veranschaulichungsmittel des geistigen Lebens, des Seelenausdrucks im Bilde. Wenn Hanslick dann sagt: „Der Hauptunterschied ist daß das unserm Ohr vorgeführte Tonkaleidoskop — die Musik — sich als unmittelbare Emanation eines künstlerisch schaffenden Geistes gibt, jenes sichtbare aber als ein sinnreich mechanisches Spielzeug“, so hebt er damit, wie er oft thut, seinen Satz wieder auf, und widerspricht sich selbst, denn die Emanation des künstlerisch schaffenden Geistes — was kann

sie anders sein als Geist? Damit ist künstlerisch geschaffener Geist Inhalt der musikalischen Formen, und das ist meine Ansicht. Wäre die Musik nur eine tönende Arabeske, so könnte sie so wenig wie der Tanz zu den eigentlichen Künsten gerechnet werden, die mit der Philosophie und der Religion das Höchste in unserm Leben sind. Sehr richtig hat bereits Ambros in seiner Schrift über die Grenzen der Musik und Poesie gegen die Herabwürdigung der Tonkunst protestirt. Brächte sie, sagte er, nur die physikalische Nervenreizung hervor — und mehr könnte sie nicht, wenn sie ohne idealen Gehalt wäre —, so befänden wir uns ihr gegenüber auf dem Standpunkte eines galvanisirten Froschschenkels. Ihre Wirkung allein in den Rhythmus setzen hieße den Eindruck eines Trauerspiels von Sophokles dem Versmaß zuschreiben. Das Wesen der Musik nur in der anmuthigen Tonverbindung suchen hieße die Malerei auf bloße Darstellung von Körperformen beschränken.

Es gibt gar keine Form als solche, die allenfalls wieder der Inhalt für eine andere Form wäre oder für sich allein als ihr eigener Inhalt bestünde; die Form ist vielmehr überall Inhaltsbestimmung, und der Inhalt tritt in ihr und durch sie aus dem Nichts der Bestimmungslosigkeit in das wesenhafte und wirkliche Sein. Die Form ist das selbstgesetzte Maß innerer Bildungskraft, das Wesen bringt sich in ihr auch für uns zur Erscheinung, und daß der Geist seinen musikalischen Inhalt ganz und voll in der Tonform offenbart, darauf beruht die musikalische Schönheit; das unterscheidet die Melodie vom leeren Klingklang, daß sie der phantasiegeschaffene in sich gerundete Ausdruck des fühlenden Geistes ist, welcher eine Stimmung nach ihrer Natur und ihrem Verlauf künstlerisch vollendet in ihr kund thut, in ihrem Rhythmus und Wohlklang die Harmonie der Welt vernehmen und das Gesetz ihrer Entwickelung empfinden läßt. Nun Hanslick wird sagen er gebe ja zu „die Formen welche sich aus Tönen bilden, seien nicht leere, sondern erfüllte, nicht bloße Linienbegrenzung eines Vacuums, sondern sich von innen heraus gestaltender Geist“. Allein damit widerspricht Hanslick seinem Fundamentalsatz, denn dann sind nicht tönend bewegte Formen der einzige Inhalt der Musik, sondern der Geist ist es, und die Tonreihe ist die Form seiner Offenbarung. Es stimmt ganz mit unserer Ansicht überein, wenn er anderwärts sagt: „Als Schöpfung eines denkenden und fühlenden Geistes hat eine musikalische Composition in hohem Grade die Fähigkeit selbst

geist= und gefühlvoll zu sein. Jede Kunst hat zum Ziel eine in der Phantasie des Künstlers lebendig gewordene Idee zur äußern Erscheinung zu bringen." Vollkommen einverstanden. So ist auch Hegel's Ansicht: Die Hauptaufgabe der Musik sei die Art und Weise wiederklingen zu lassen in welcher das innerste Selbst seiner ideellen Seele nach in sich bewegt ist; Herz und Gemüth, diesen einfachen und concentrirten Mittelpunkt des ganzen Menschen, erfasse sie, bringe sie in Bewegung, zur Darstellung. Nach Hegel will gerade die Musik die Innerlichkeit dem Innern faßbar machen. Er sagt ganz vortrefflich: „Die eigenthümliche Aufgabe der Musik besteht darin daß sie jedweden Inhalt nicht so für den Geist macht wie dieser Inhalt als allgemeine Vorstellung im Bewußtsein liegt, oder als bestimmte äußere Gestalt für die Anschauung vorhanden ist, sondern in der Weise in welcher er in der Sphäre der subjectiven Innerlichkeit lebendig wird. Dieses in sich eingehüllte Leben und Weben für sich in Tönen wiederklingen zu lassen oder den ausgesprochenen Worten und Vorstellungen hinzuzufügen und die Vorstellungen in dieses Element zu versenken um sie für die Empfindung und Mitempfindung neu hervorzubringen, ist das der Musik zutheilende Geschäft."

Hanslick selber fährt fort: „Die Musik ist ein Spiel, aber keine Spielerei. Gedanken und Gefühle rinnen wie Blut in den Adern des ebenmäßig schönen Tonkörpers: sie sind nicht er, sind auch nicht sichtbar, aber sie beleben ihn. Der Componist dichtet und denkt; nur dichtet und denkt er in Tönen." Dann ist aber die Tonkunst eben nicht inhaltlos. Nach unserer Ansicht stellt der Musiker einen Inhalt, das bewegte Leben, das sich weder durch feste Formen noch durch Worte recht bezeichnen und genügend beschreiben und sagen läßt, seinem Gemüthsgehalte nach in Tönen dar. Er denkt in Tönen wie der Maler in Formen und Farben, der Dichter in Worten.

Sowie der Materialismus den Geist und die sittlichen Ideen leugnet, begegnet man jetzt auch in den Besprechungen der Künste der Ansicht welche die naturalistische Darstellung der Außenwelt für das allein Wahre erklärt und den Idealismus wie einen unzeitgemäßen Zopf abschneiden möchte. Ein moderner Kunsthistoriker meint der Architekturphilosophie spotten zu dürfen, die in den Formen einen Sinn findet, im Tempel ein Symbol für das Wesen des Gottes, dem er geweiht ist, und ein Denkmal des

Volksgeistes sieht; das materielle Bedürfniß, der gegebene Stoff, die handwerksmäßige Ueberlieferung soll Alles gethan haben. Der Katzenjammer der Ernüchterung, der nach dem Rausch von 1848 über die schwachen Seelen gekommen, die Erschlaffung nach der Ueberspannung gab den Glauben an die Idee auf, weil einige Ideale nicht sofort verwirklicht werden konnten; man fragte nicht was ist wahr und recht, sondern was ist Dogma und Satzung, um es gedankenlos anzunehmen, während der Dienst der freien Wahrheit vielleicht brotlos sein dürfte. Diese trübselige Verkommenheit hat dabei die Stirn sich für gesunden Realismus gegenüber hohlen Träumen auszugeben und eine neue Epoche von sich zu datiren. Die Unfähigkeit den Geist zu verstehen glaubt ihn leugnen und das für einen wissenschaftlichen Fortschritt erklären zu dürfen. Weil diese Richtung sich an Hanslick anschließt obwol er ihr fern steht, weil seine Behauptungen ungeprüft weiter gegeben werden, ohne daß man beachtet wie sie beständig sich selbst corrigiren, deshalb war es nöthig sie kritisch zu betrachten.

Es gab allerdings eine Periode in der Musik welche an der Entfaltung der Tonformen um ihrer selbst willen ein Wohlgefallen hatte; es war die Zeit wo die Harmonie in die Kunst trat, einseitig geübt und erforscht ward, wo man um ihretwillen die Stimmen sich bewegen, auseinander gehen und wieder verbinden ließ, Dissonanzen bildete und auflöste und ein melodisches Motiv von ein paar Tönen vorwärts und rückwärts und in verschiedenen Höhen und Tiefen ausführte; wir werden in solchen scholastischen Tongeweben keinen verborgenen Sinn und keine besondere Bedeutung suchen. Und doch haben wir in aller Harmonie sogleich ein Geistiges. Darum nennt Marx jene contrapunktliche Arbeit um ihrer selbst willen nicht sowol eine tönende Arabeske, als vielmehr ein krystallisches Tongewächs: wir erfreuen uns doch dabei wie am Krystall der das Mannichfaltige beherrschenden Einheit in der Symmetrie, und im Wohllaut offenbart sich uns ein Gesetz des Seins.

Aber so wenig wie die Natur beim Krystall ist die Musik bei diesen Tongeweben stehen geblieben; wie die Pflanzen hervorsprießen singt das Volk seine Lieder und entfaltet in ihnen eine freie anmuthige Melodie, welche aus dem Keim einer Stimmung hervorblühend diese entwickelt und zu einem befriedigenden Abschluß bringt. Das lebendige Wesen, welches zum Selbstgefühl kommt und darin seiner eigenen Zustände inne wird, hat den Trieb und

Drang sich und Andern dies gegenständlich zu machen. Diesem Triebe genügt die Stimme, in ihr gibt sich die Stimmung des Gemüths kund. Der bloße Schrei des Schmerzes und der Freude wechselt schon wie Leid und Lust sich steigern oder mindern; er wird zum Singen, wenn ein klar überschauender Geistesblick den Verlauf eines innern Erlebnisses erfaßt und durch die Stimme in einer Reihe von Tönen kund zu geben sucht, wenn die Phantasie mit freier schöpferischer Lust dem Wogenschlage der Empfindung folgt und ihrem Werden, der Bewegung des Gemüths einen wohllautenden Ausdruck verleiht. Die Seelenstimmung, ein inneres Wohlbehagen will sich selbst genießen, darum muß sie sich entfalten, sich selber gegenständlich und vernehmlich werden. Die Saiten des Gemüths erklingen, und das Leben der Seele ergießt sich in die Töne. Wir legen unsere Empfindung in den Ausdruck unserer Stimme hinein, und der uns Gleichgeartete, Mitfühlende wird durch die Eigenthümlichkeit des Lautes zu ähnlicher Stimmung erweckt. Hier ist Musik die Kunst der Seele, deren Selbstgefühl durch den Widerhall ihrer Regungen sich darstellt.

Eine Seelenstimmung machen wir uns klar und bringen wir uns zum bestimmten Bewußtsein durch den Gedanken, oder wir äußern sie durch eine That; aber in ihrem Wesen erfassen wir sie durch das Gefühl, denn es ist die Selbstinnigkeit der Seele, fühlend wird sie des eigenen Zustandes inne. Wird die Bewegung der Innerlichkeit äußerlich, so ruft sie den Ton hervor, und in einer Tonreihe bildet ihr Verlauf sich ab. Die Anschauung von Gegenständen oder die Entwickelung von Vorstellungen läßt das Wesen der Seele nicht ungerührt, bleibt ihm nicht äußerlich, sondern geht in uns vor und hat ihre Resonanz im Gemüth; der Zustand der Seele ist ein anderer bei der guten That als bei der schlechten, ein anderer beim Anblick des Sonnenunterganges am Meere als vor einer finstern Schlucht, ein anderer bei dem Gedanken an Erwerb als bei dem an die Unsterblichkeit. Die Musik malt nun weder jene Gegenstände, noch spricht sie diese Gedanken aus, aber sie offenbart die Stimmungen in welche sie uns versetzen. Die bildende Kunst zeichnet einen Gegenstand um die Lebenskraft, den Geist ahnen zu lassen die ihn geformt haben, sie läßt aus der Stellung und Lage des Körpers die Bewegung und den Willen erschließen die jene veranlaßt haben; die Musik spricht eine innere Bewegung in ihrem Werden aus und erregt dadurch unsere Phantasie die daraus hervorgehende Gestalt sich zu entwerfen.

Sie versetzt uns in die Stimmung des Sängers, und wir ahnen aus deren Eigenthümlichkeit was ihn froh oder traurig gemacht hat. Unsere Gefühle wie wir sie Liebe, Haß, Zorn, Begeisterung nennen, sind schon in Worte gefaßt, sind schon gedacht; die Musik kann weder diese gedankenmäßige Bestimmtheit noch die Vorstellungsreihe ausdrücken welche das Gemüth zur Leidenschaft oder zur Neigung erregt; dafür vermag aber das Wort nicht zu sagen wie uns in der Sehnsucht oder in dem Enthusiasmus zu Muthe ist. Diese Wärme des Gefühls geht dafür ein in die Musik, sie offenbart das Auf= und Abwogen unserer Innerlichkeit in der Empfindung. Auch unsere idealen Anschauungen und reinen Gedanken spiegeln unsern Seelenzustand oder geben ihm ihre Stimmung; wir erfassen sie in ihrer Bedeutung für unser Selbst unmittelbar im Gefühl, und die Bewegung die durch sie uns wird, erklingt in Tönen; so spricht die Seele ohne Wort zur Seele. So componirte Mendelssohn Lieder ohne Wort. Allerdings kann die Musik weder sagen: „Ich liebe dich!“ noch: „Es ist heute trübes Wetter.“ Aber anders ist die Stimmung der Seele im Freudvoll und Leidvoll der Liebe, anders wenn sie beachtet wie ein schwerer Herbstnebel die Natur belastet, und eben die Resonanz der Wahrnehmungen und Gedanken im Gemüth offenbart uns die Tonkunst, indem sie den Naturlaut der Stimme künstlerisch entwickelt und durchbildet. Anders empfindet der Denker im Ringen mit dem Zweifel um das Geheimniß des Daseins und in der Beseligung der selbstgefundenen Wahrheit, anders das Landmädchen, wenn es den Burschen zum Tanz unter der Linde trifft. Der Genius Beethoven's hat auch für jenes den musikalischen Ausdruck gefunden, während dieses bereits in der Weise des Ländlers erklingt. Bei Beethoven redet man kaum von Tonspiel, lieber von Tonsprache.

Händel hat eine Tondichtung zur Feier der Musik geschaffen, das Alexanderfest. Das Lied des Timotheus ruft jetzt im Preise des Bacchos zu behaglicher Lust, jetzt in der Schilderung vom Sturz der Perser zu Demuth und Mitleid, jetzt im Lydischen Brautgesang zu schmelzender Liebe; dann werden die Bande des Schlummers mit einer Wucht gebrochen die ein Jahrhundert aus dem Schlaf wecken könnte, und mit wilder Begeisterung wird die Brandfackel in Persepolis-Hallen geschleudert. Aber indem Händel uns diese Zustände miterleben läßt, ist er selbst zum Timotheus geworden, haben wir wie sein Alexander gefühlt. Darauf weist

auch Ambros hin, und danach hätten die Forkel, Marpurg, Heinse und Andere recht, welche die Aufgabe der Musik in die Erregung von Affecten, Leidenschaften, Empfindungen setzen. Allein der Zweck jeder Kunst ist nicht beliebige Gefühlserregung, sondern die Schönheit, das Wohlgefühl des Schönen in dem Einklang von Geist und Natur, in der Vollendung des Seins; und so hat auch Händel viel mehr gethan als blos jene Empfindungen erweckt; er hat uns ein ideales Abbild der Gemüthsbewegungen gegeben, er hat sie, von Schlacken geläutert, vom Erdenstoff und aller Zufälligkeit entkleidet, zu reiner Form verklärt, und nun ihren Verlauf, ihren Beginn, ihr Wachsthum und ihren Abschluß in einem harmonischen Ganzen wohllautend offenbart, und dadurch uns selbst in das Reich der Harmonie, der freien Gesetzlichkeit erhoben, uns beseligt. Die Lust des Trinkers konnte die Musik nicht durch Bezeichnung des Chierweins schildern, ebenso wenig die Erinnerung an die Macht und den Sturz der Perser, namentlich des Darius aussprechen; aber wie Helden zu Muthe ist bei dem Klang des Bechers und bei der Betrachtung des tragischen Schicksals, das hat Händel dargethan, das hat er unmittelbar durch seine Töne in unser Gemüth verpflanzt. Niemand wird die Melodie „Töne sanft du lydisch Brautlied" mit jener andern verwechseln die da anhebt: „Reißt ihr Bande seines Schlummers"; niemand wird die Klänge welche des Perserkönigs Tod begleiten, für ein Trinklied halten, und dem Meister gegenüber würde Hanslick sich vergeblich den Spaß machen die Texte oder die Namen der Lieder zu verwechseln. Wenn wir auch die Worte nicht hören oder nicht verstehen, es wird uns bei den Tönen so zu Muthe, wie es auch durch die Worte geschehen kann, wenn wir sie in unserm Gemüthe lebendig machen; das Gefühl und seine Wärme wird aber durch die Töne unmittelbar erweckt. Händel hat es verstanden nicht blos den organischen Verlauf einer Gemüthsbewegung in der Melodie darzuthun, sondern auch die Charaktere der Stimmungen auszuprägen und sie mit derselben Meisterschaft zu zeichnen, wie ein Phidias und Praxiteles das Wesen der verschiedenen Geistesrichtungen in ihren Götterbildern sichtbar gestalteten. Auf dieser Bahn sind Haydn, Mozart, Beethoven fortgeschritten; da ist kein bloßes Tongewebe um des Klanges willen, da ist Ausdruck des Seelenlebens in seinen Höhen und Tiefen, aber nicht als Nachahmung der Wirklichkeit, nicht als bloße Wiederholung, sondern als

freie Idealschöpfung, als wohllautende Offenbarung der ewigen Natur und organischen Lebensentfaltung.

Ich finde eine Bestätigung dieser Ansicht bei Marx, der in seiner Schrift über die Musik des 19. Jahrhunderts sich also ausspricht: „Sobald unsere Kunst aus der Sphäre der schwankenden Stimmungen in die höhere tritt wo festgehaltene psychologische Stimmungen zu wahren Lebens- und Charakterbildern werden, ist für sie der Tag höherer Wahrheit und höhern Daseins, der Schöpfungstag angebrochen. Denn Wahrheit setzt einen bestimmten Inhalt voraus, den wir wahren und bewähren wollen; jedes Dasein muß sich vom Allgemeinen sondern und als eigenes Fürsichsein abschließen; Schaffen heißt Gestalten, nicht unbestimmt Ergießen. Das Mittelalter mit seinen Lattre, Palestrina, Allegri bis hinein in die altitalienische Oper hat im Ganzen nur formell gestalten können; seine Contrapunkte verliefen wie sie mußten, seine Harmonien stellten sich aneinander gleich krystallenen Gefäßen das geweihte Wort des Gottesdienstes lauter zu fassen und der Gemeinde vorzuhalten, gleichsam eine Monstranz aus Silberklängen. Erst Händel gibt festere Charakterbilder; bewußt und mächtig tritt die treffende Bedeutung der Tonverhältnisse in seinen Gesängen hervor. Niemand aber hat vor- und nachher in treuester Auffassung des Charakteristischen es dem Sebastian Bach gleichgethan. In den Recitativen seiner Matthäischen Passion ist schlechthin kein Ton anders als in reiner und voller Wahrhaftigkeit nach der schärfsten Bedeutung des Tonverhältnisses gesetzt ... Wir wollen gern zugestehen daß unsere Kunst nicht befähigt ist ein Object sofort deutlich und vollständig vor das Auge zu bringen, wie Poesie und Bildnerei. Dafür hat sie vor dieser die Macht fortschreitender Entwickelung, vor jener die Möglichkeit gleichzeitiger Rede verschiedener und entgegengesetzter Charaktere voraus. Sie vermag nicht zu nennen, zu definiren wer du bist; aber sie führt alle Regungen deines Gemüths wie sie sich vernehmbar machen vorüber, und daraus fühlen und enträthseln wir wer und wie du bist. Und sie stellt dich mit deinen Gleichen und deinen Gegnern zusammen und führt euch Alle wie ihr lebt und euer Leben aushaucht und aushallt uns vorüber, daß wir das Dasein und Wesen des Einen an dem der Andern in Fülle vernehmen. Es ist ein fortschreitender Monolog ganz von dialogisch-dialektischem Inhalt erfüllt, zwei- und mehrseitig wie die Dialogen Platon's."

Hanslick's Polemik ist im Recht, wenn sie gegen die Meinung geht als ob die Musik die materielle Erregung von Leidenschaften, die realistische Abschilderung von Empfindungen zur Aufgabe habe; allein er hat schon nicht mehr recht, wenn er sagt die Darstellung bestimmter Gefühle liege nicht in den Mitteln der Tonkunst, da nur auf der Grundlage von Vorstellungen und Begriffen unsere Hoffnung oder Sehnsucht sich aufbauen. Aber in allen hoffenden, sehnenden, liebenden Stimmungen liegt ein Allgemeines und zugleich sie voneinander Unterscheidendes, das wir mit Worten schwerlich recht zu schildern vermögen, das man eben empfunden haben muß, wenn man es kennen soll, das aber in jeder Liebe, in jeder Hoffnung und Lust der Erfüllung oder Wehmuth der Entsagung wiederklingt, auf welche verschiedenartige Gegenstände oder Vorstellungen sie sich auch beziehen mögen; das Gefühl aber ist die Form durch welche uns die Bestimmtheit unsers Zustandes bei jenen Anlässen und Bewegungen zur Wahrnehmung kommt, und hier ist der Musiker der Seher der die innerste Seele des Sehnens, Hoffens, Liebens, Zürnens versteht und sie nicht durch ein Bild symbolisirt, nicht durch ein Wort äußerlich bezeichnet und dem Verstande benennt, sondern uns dadurch offenbart daß er den vom Wesen der Sache bedingten Rhythmus der Entwickelung dieser Zustände entfaltet, in einer Tonreihe ihre auf- und absteigende Bewegung laut werden und uns dadurch sie miterleben läßt. Haben wir schon ähnliche Gemüthsbewegungen erfahren als die sind welche der Musiker in der Tonbewegung spiegelt, so wird diese sofort die Erinnerung an jene in uns wach rufen, wir werden sie verstehen. Dem Vandalen sind die Götterbilder eines Apollo, einer Minerva freilich nichts als Stein, Rafael's Verklärung Christi nichts als ein Lappen Leinwand mit allerlei Oelfarben bestrichen; er sieht wol männliche und weibliche Gestalten, aber den Geist der Statuen und Bilder versteht und erkennt nur wieder wer ihre Idee in eigener Seele erfahren und gedacht hat. Geist und Gemüth wird nicht mit Augen und Ohren, sondern nur mit Geist und Gemüth aufgefaßt. Auch ein Wort ist nur Schall; erst wenn wir den mit ihm verknüpften Gedanken selber gedacht, sagt es uns etwas; es kann uns nur anregen daß wir den Gedanken des Redenden wieder in uns selber erzeugen. Auch das Wort ist immer ein Allgemeines, das wir mit unsern besondern Anschauungen erfüllen, z. B. die Vorstellung Baum mit den Bildern der Bäume die wir gesehen haben; auch das Wort kann uns das Besondere

nicht sagen, darauf müssen wir deuten, das muß den Sinnen gegenwärtig sein.

Ich kann nun durch eine meisterhafte Erörterung von Helmholtz meine Auffassung bestätigen. „Das unkörperliche Material der Töne ist viel geeigneter in jeder Art der Bewegung auf das feinste und fügsamste der Absicht des Musikers zu folgen als irgend ein anderes noch so leichtes körperliches Material; anmuthige Schnelligkeit, schwere Langsamkeit, ruhiges Fortschreiten, wildes Springen, alle diese verschiedenen Charaktere der Bewegung und noch eine unzählbare Menge von andern lassen sich in den mannichfaltigsten Schattirungen und Combinationen durch eine Folge von Tönen darstellen, und indem die Musik diese Arten von Bewegungen ausdrückt, gibt sie darin auch ein Bild derjenigen Zustände unsers Gemüths welche einen solchen Charakter der Bewegungen hervorzurufen im Stande sind, sei es nun daß es sich um Bewegungen des Körpers oder der Stimme, oder noch innerlicher um Bewegung der Vorstellungen im Bewußtsein handeln möge. Jede Bewegung ist uns ein Ausdruck der Kräfte durch welche sie hervorgebracht wird, und wir wissen instinctiv die treibenden Kräfte zu beurtheilen, wenn wir die von ihnen hervorgebrachte Bewegung beobachten. (Wir verstehen die Welt, ihre Formen und Bewegungen von uns aus, weil wir in ihr stehen, wie ich gleich im Anfang der Aesthetik dargethan.) Dies gilt ebenso und vielleicht noch mehr für die durch Kraftäußerungen des menschlichen Willens und der menschlichen Triebe hervorgebrachten Bewegungen wie für die mechanischen der äußeren Natur. In dieser Weise kann dann die melodiöse Bewegung der Töne Ausdruck werden für die verschiedensten menschlichen Gemüthszustände, nicht für eigentliche Gefühle — darin müssen wir Hanslick Recht geben, denn es fehlt der Musik das Mittel um den Gegenstand des Gefühls deutlich zu bezeichnen, wenn ihr nicht die Poesie zu Hilfe kommt, — wol aber für die Gemüthsstimmung, welche durch Gefühle hervorgebracht wird. Das Wort Stimmung ist offenbar von der Musik entnommen und auf Zustände unserer Seele übertragen; es sollen dadurch eben diejenigen Eigenthümlichkeiten der Seelenzustände bezeichnet werden welche durch Musik darstellbar sind, und ich meine wir können es passend so definiren daß wir unter Gemüthsstimmung zu verstehen haben den allgemeinen Charakter den zeitweilig die Fortbewegung unserer Vorstellungen an sich trägt, und der sich dem entsprechend auch in einem ähnlichen

Charakter der Bewegungen unsers Körpers und unserer Stimme zu erkennen gibt. Unsere Gedanken können sich schnell oder langsam bewegen, sie können ruhelos und ziellos herumirren in ängstlicher Aufregung, oder mit Bestimmtheit und Energie ein festgesetztes Ziel ergreifen, sie können sich behaglich und ohne Anstrengung in angenehmen Phantasien herumtreiben lassen, oder an eine traurige Erinnerung gebannt langsam und schwerfällig von der Stelle rücken in kleinern Schritten und kraftlos. Alles dies kann durch die melodische Bewegung der Töne nachgeahmt und ausgedrückt werden, und es kann dadurch dem Hörer, der dieser Bewegung aufmerksam folgt, ein vollkommeneres und eindringlicheres Bild von der Stimmung einer andern Seele gegeben werden als es durch ein anderes Mittel, ausgenommen etwa durch eine sehr vollkommene dramatische Nachahmung der Handlungsweise und Sprechart des geschilderten Individuums geschieht." Uebrigens sagt schon Aristoteles daß Rhythmen und Melodien sich den Gemüthsstimmungen anpassen, weil sie Bewegungen sind wie auch die Handlungen. Schon die darin liegende Energie beruht auf einer Stimmung und macht eine Stimmung; Bewegungen sind thatkräftig, Thaten aber die Zeichen der Gemüthsstimmung. Helmholtz verweist ferner darauf daß auch andere Arten von Bewegungen eine der Musik ähnliche Wirkung hervorbringen, wie die Welle des Meeres oder Wasserfalles. Die rhythmische Bewegung, die doch im Einzelnen fortwährenden Wechsel zeigt, ruft eine behagliche Ruhe ohne Langeweile, weil in beständig frischer Anregung hervor, den Eindruck eines mächtigen, aber geordneten und schön gegliederten Lebens.

So gibt die Musik den gesetzlichen Verlauf einer Lebensbewegung in der Melodie, und ihr Werk ist wie jedes echte Kunstwerk ein Ideal, das heißt die reine Form, die Urgestalt für viele irdische Erscheinungen, die sich mannichfach getrübt, zerstückelt, gebrochen darstellen mögen, die aber ihr Wesen doch durch die Theilnahme an dem Allgemeinen haben. Die Naturfreude im Frühling wie sie das Herz erweitert, wie sie ein friedliches Behagen verleiht und dann in Dank und Lob die Seele zu Gott erhebt, sie kann von Tausenden auf tausendfältige Art erfahren werden, sie hat aber ihre Norm, die sie von dem Heldenthum unterscheidet, welches den Kampf der Geschichte kämpft und im Wechsel von tiefer Trauer über die Noth der Zeit und von kühner Siegeslust mitten im Todesgrauen der Unsterblichkeit entgegenschreitet. Beethoven

hat beides musikalisch offenbart, er ist darüber hinausgegangen wie es etwa dem Einzelnen dabei zu Muthe ist, er ist der Dolmetscher der Menschheit geworden, er hat aus ihrem Herzen heraus diese Lebenskreise entfaltet, er hat deren Idee durch die Reihe und den Zusammenklang der Töne auf eine herzgewinnende, herzerfreuende Weise verkündet, indem er diese Idee die Wahl der Klänge und den Rhythmus und die Folge derselben beherrschen und dadurch in das sinnlich Hörbare hineingehen ließ. Die Ueberschriften Sinfonia pastorale und eroica leisten uns den Dienst der Unterschrift oder des Katalogs in einer Gemäldegalerie; auch hier hilft es uns zum Verständniß und Genuß, wenn uns die Erzählung bekannt ist und der Gegenstand, welcher dem Bilde zu Grunde liegt, wenn wir jene nicht erst mühsam enträthseln müssen wie bei manchen Compositionen aus dem Alterthum auf pompeianischen Wandgemälden oder etrurischen Vasen. Ohne die Kenntniß der Apostelgeschichte würden Rafael's Tapeten uns wol durch große Gestalten und prachtvolle Gruppen imponiren, ähnlich wie Beethoven durch Tonmassen; wir sind aber sogleich viel gefördert, wenn wir hier die Namen Ananias, dort Paulus in Athen lesen. Dann aber wollen auch diese Bilder nicht blos einen bestimmten einmaligen Vorgang, sondern sie wollen ein göttliches Verhängniß oder die Macht der Glaubensbegeisterung darstellend verherrlichen, sie verwirklichen das Allgemeine und Ideale in einer bestimmten Situation; so die Musik in bestimmten Klängen, Tonfolgen und Accorden. Beethoven hatte die eroica bekanntlich anfangs Bonaparte genannt; in diesem großen Manne war ihm das Heldenthum offenbar geworden, und dieses, nicht einzelne Thatsachen, Jahreszahlen oder Ereignisse wollte er musikalisch darstellen. Die Namen Dante, Tasso, Schiller erwecken uns sogleich den Gedanken an eine eigenthümliche und doch allgemeine Lebensmelodie, und auf diese will Liszt hindeuten, wenn er seinen symphonischen Dichtungen jene Namen verleiht.

Ganz irrig wäre es freilich wenn man annehmen wollte das Gefühl producire die Musik. Das thut immer nur die Phantasie; die Composition ist deren künstlerisch bildende Thätigkeit, und wenn die Melodie auch unwillkürlich aus den Tiefen des Gemüths entquillt, das Motiv durchzubilden, das Ganze symmetrisch abzurunden, die Harmonie hinzuzufügen, Alles zur Einheit schön zu gestalten ist Sache der Ueberlegung, des selbstbewußt arbeitenden Geistes, der die Gesetze der Kunst und die Natur seiner Mittel

kennt. Aus seinem Schöpfungsdrange gehen die Tonreihen hervor wie in der bildenden Kunst die tiefempfundenen Linien, welche eine sichtbare Gestalt umschreibend sie seelenvoll erscheinen lassen. Es ist das Leben der Seele, der Seele der Welt oder des einzelnen Menschen, das in den Tönen uns aufgeschlossen wird, das uns dadurch zur Empfindung kommt, dessen Gefühl dadurch in uns erweckt wird. Die Phantasie eines Mozart versetzt sich in den Seelenzustand eines Don Juan, Octavio, Cherubin, einer Donna Anna und Elvira, einer Susanne und Zerline; sie läßt uns den eigenthümlichen Puls- und Herzschlag dieser Charaktere vernehmen, sie zeigt uns deren inneres Wesen nicht wie es im Leibe bleibend räumliche Gestalt gewonnen hat, sondern wie es als ein werdendes in der Zeit sich entfaltet, sie gibt dieser die Zeit setzenden und erfüllenden Lebensbewegung eine sinnliche Erscheinung durch die zeiterfüllende Tonbewegung, nicht in der Weise einer äußerlichen Copie, sondern wie es der Würde der Kunst zukommt in der Weise einer freigeschaffenen Verklärung. Hanslick gibt es zu daß die Musik die Dynamik der Gefühle darstelle: sie vermag die Bewegung eines psychischen Vorganges nach den Momenten: schnell, langsam, stark, schwach, steigend, fallend nachzubilden. Nun gut, so kömmt es ja nur darauf an die specifische Bewegung der Liebe, des Hasses, der Hoffnung, der Sehnsucht zu erfassen, und wenn das dem Musiker gelingt, so werden wir wieder im Steigen und Fallen, Anschwellen und Verhallen der Töne die Linie gezeichnet sehen, die allmählich die bestimmte Gestalt dessen umschreibt was in der Seele lebt, und weil diese Gestalt sich sowol in unserer Anschauung als in unserer Empfindung unmittelbar erzeugt, so werden wir dadurch in unserm Gefühl des Gefühls des Musikers oder des Charakters inne in dessen Situation seine Phantasie sich versetzt hat.

Es sind also nicht für sich fertige mit besonderm Inhalt erfüllte Gefühle, die der bewußte Mensch nicht ohne Vermittelung seiner Gedanken hat, was in der Musik zur Darstellung kommt, sondern die Lebensbewegung idealer Wesenheiten oder der Seele in besondern Zuständen, und hier ist es wiederum der allgemeine Verlauf solcher Zustände der in diesen hörbaren Klängen kund wird, den wir dadurch in seiner Reinheit und Allgemeinheit fühlen. In seiner sinnig geistvollen Weise hat auch Lotze einmal erörtert wie wir auf mannichfaltige Art die Befriedigung unserer Wünsche, die Erlangung eines Ziels durch Anstrengung und durch das freundliche

Zusammentreffen mit einer uns entsprechenden Weltlage erfahren, wie dadurch das Gefühl des leichten Gelingens oder des streitend errungenen Sieges als das den verschiedenen Erfahrungen Gemeinsame sich uns erzeuge; das habe die Musik auszusprechen, und so stelle sie das tiefe Glück dar welches in diesem Baue der Welt liegt. Dadurch erhebt sie uns über die Schranken der endlichen Realität, kann aber ebenso das Gemüth, das einseitig ihr huldigt, den praktischen Bedürfnissen entfremden und zu einer gegenstandlos verschwimmenden Sentimentalität führen. Klavierspielerinnen, sagte eine geistreiche Frau, haben es dahin gebracht ihren Müßiggang hörbar zu machen. Die Alten stellten deshalb mit Recht der musikalischen Bildung die gymnastische zur Seite. Jean Paul, dessen Dichtung das musikalische Element zu sehr auf Kosten des plastischen auszeichnet, hat das Wesen der Tonkunst richtig verstanden, wenn er begeistert sie fragt: „Bist du das Abendwehen aus diesem Leben oder die Morgenluft aus jenem? Ja deine Laute sich Echo, welche Engel den Flötentönen der zweiten Welt abnehmen um in unser starres Herz die Harmonie fern von uns fliegender Himmel zu senden; sie ziehen uns von melodischen Fluten in Fluten und sinken mit uns in die fernen Blumen ein, die ein Nebel aus Düften füllt, und im dunkeln Dufte glimmt die Seele wieder an wie Abendroth ehe sie selig untergeht — — O ihr unbefleckten Töne, wie so heilig ist eure Freude und euer Schmerz! Denn ihr frohlockt und wehklagt nicht über irgendeine Begebenheit, sondern über das Leben und Sein, und euerer Thränen ist nur die Ewigkeit würdig, deren Tantalus der Mensch ist. Wie könntet ihr denn, ihr Reinen, im Menschenbusen, den solange die erdige Welt besetzt, euch eine heilige Stätte bereiten oder sie reinigen von irdischem Leben, wäret ihr nicht früher in uns als der treulose Schall des Lebens, und würde uns euer Himmel nicht angeboren vor der Erde!" — Ganz ähnlich sagt Novalis, es werde dem Geist vaterländisch zu Muthe, er fühle sich auf Augenblicke in seiner Heimat, wenn er Musik hört und nicht an die Bilder der Gegenstände, die Schranken der Endlichkeit erinnert wird. So nennt Krause Musik die allgemeine Himmelssprache, und Hand schreibt in seiner Aesthetik der Tonkunst: „Aus allem Endlichen und Bedingten spricht zu dem Herzen des Menschen der Geist des Unbedingten, die ewige Wahrheit, die unendliche Freiheit, die Gottheit; und wie dieser Geist eins wird mit seinem Geiste und er ihn in sich trägt und von ihm durchdrungen erhoben und

beseligt wird, dies macht den Inhalt seines Gefühls aus, welches dann in Tönen sich ausspricht. So bezeugt die Musik das Dasein der Idee in unserm Innern, erhebt uns über das Endliche und versichert uns des Antheils an einem über die Beschränkung von Raum und Zeit hinauswirkenden Leben. Was uns in erhabener und schöner Musik in tiefer Seele ergreift benennen wir als ein Unaussprechliches; es ist die Unendlichkeit selbst, die uns aufnimmt und die wir in uns tragen. In dieser Erhebung über alles Irdische, in einer Region, wo kein Wort mehr zureicht, wirkt ein der Musik eigenthümlicher Zauber.... Die bildende Kunst gibt den Ideen Körper und strebt so das Göttliche zu vermenschlichen, die Musik dagegen sucht das Sinnliche in Geistiges zu verwandeln und das Menschliche zu einem Göttlichen umzuschaffen; sie löst das Räumliche in Zeitliches, das Ruhende in Bewegung auf, und führt dem idealen Leben und der Freiheit zu, in welchem reinere Geister dem Genuß der Unsterblichkeit hingegeben sind."

„Kein Bild, kein Wort kann das Eigenste und Innerste des Herzens aussprechen wie die Musik; ihre Innigkeit ist unvergleichlich, sie ist unersetzlich, ein rein selbständiges, in reiner Eigenkraft bestehendes Wesen." Diesem Satz aus Vischer's Aesthetik stimmen wir zwar bei; wenn er aber die Gefühle als den Stoff und Inhalt der Musik bezeichnet, so müssen wir wieder daran erinnern, daß das Gefühl selber eine der Formen ist durch die wir den Inhalt des Seins ergreifen und uns aneignen, und daß vielmehr gesagt werden muß die Idee sei Inhalt der Musik wie jeder Kunst, und zwar speciell nach der Seite ihres Werdens und Lebens, ihres Entwickelungsprocesses in der Zeit. Den Wahn daß die Zeit dem Geiste und dem Idealen nicht eigene, und nur eine Form der Körperlichkeit sei, hoffe ich aber schon anderwärts beseitigt zu haben, denn ohne das Nacheinander der Zeit keine Entwickelung, kein Leben; das ideale Wesen in seiner Selbstverwirklichung setzt eben die Zeit indem es sich successiv entfaltet, und es erfüllt die Zeit mit seiner Dauer. Die Ewigkeit ist nicht die Ruhe des Todes, sondern die immerwährende Gegenwart, ihr Sein ein beständiges Werden.

Vischer ist über die Falschheit der Hegel'schen Dialektik nicht zu belehren gewesen, er will daher die Musik aus der Malerei herleiten, als ob die Malerei nicht aufhören würde zu sein, wenn sie jemals in Musik übergegangen wäre! Er behauptet daß eine

Scheidewand zwischen uns und dem Bild bestände, und daß daraus ein tiefer Mangel der Malerei fließe. Allein das Gemälde erzeugt sich ja mit seinem Farbenzauber in uns, auf der Leinwand sind nur Metalloxyde vorhanden, und die Saiten einer Violine bleiben sammt dem Fiedelbogen ebenso gut außer uns wie die Pigmente; die Wellen des Aethers wie der Luft, die durch beide erregt werden, vermitteln unsere Empfindung des Lichtes und Tones, beide sind ohne Scheidewand in uns vorhanden. Ebenso falsch wie obige Meinung ist die weitere Versicherung: „Es muß die Kunst, nachdem sie in der bildenden Form das Object dem Geiste gegenüber hingestellt und stehen gelassen, die Wahrheit daß alles Object nur soviel ist als es für den Geist ist, erst dahin treiben daß sie dasselbe (in der Musik) völlig aufzehrt, ehe sie es aus diesem Grabe und Schacht neugeboren, vom Geiste gesetzt und durchdrungen (in der Poesie) wieder zu Tage bringt." Die Musik schließt sich nicht an eine fertige Kunstwelt der Malerei an, und auch die bildende Kunst stellt schon das Object als ein vom Geiste gesetztes und durchdrungenes hin; auch die Poesie wirkt von Anfang an für sich und wartet nicht auf den Vorgang der Musik. Die Musik hat gar keinen äußern Gegenstand, wie könnte sie da ihn aufzehren; sie ist ja das gestaltlose Erklingen des Innern als solchen, sie stellt die Bewegung der Lebenskräfte dar, aus welcher die Thaten und Gestalten erst hervorgehen, die in ihrer Innerlichkeit aber selbst keine sichtbaren Gestalten sind. Deshalb will ja auch Weiße die Musik vor der Betrachtung der bildenden Kunst dargestellt wissen. Es ist ferner falsch, wenn Vischer sagt daß nur die Musik uns über das Gefühl belehre. Sie sagt uns nicht was das Gefühl ist, das wissen wir nur durch das Gefühl selbst und durch unser Nachdenken über unsere psychische Erfahrung. Es ist falsch, wenn er sagt daß in der schwingenden Bewegung des tönenden Körpers sein räumliches Außereinander in das Nacheinander der Zeit aufgehoben und er so zu sagen flüssig werde; er bleibt vielmehr fest, er bleibt im Raume stehen und bewegt sich im Raume, und seine Schwingungen geschehen nacheinander in der Zeit. „Ist diese Erzitterung, die erste Negation des räumlichen Daseins erfolgt, so stellt sich durch die Reaction des Körpers gegen diese Aufhebung in die Zeit, also durch eine zweite Negation das blos räumliche Dasein her." Wer sich durch solche Redensarten äffen lassen und sie für Tiefsinn nehmen will, mag es thun, aber im Interesse der Philosophie muß man gegen sie

protestiren; wie will man es sonst den Physikern, ja überhaupt dem gesunden Menschenverstand verargen, wenn sie die Philosophie verschmähen? Ist das räumliche Dasein aufgehoben, so ist mit der Ausdehnung die Körperlichkeit verschwunden: wie kann der Körper nun, der nicht mehr besteht, gegen die Aufhebung in die Zeit reagiren und das räumliche Dasein durch eine zweite Negation, also wol die der Zeit, wiederherstellen? Gleich darauf heißt es, es sei wesentlich daß der Körper bleibe (der eben in die Zeit aufgehoben worden sein sollte) und nur an ihm etwas vorgehe; damit sei ausgedrückt wie die Musik so eben von der bildenden Kunst, die an den Raum gebunden ist, herkommt. Sie kommt aber nicht daher, sie ist eine selbständige Offenbarung des Seins. Endlich die Phrase über die Musik: „Sie ist die reichste Kunst, sie spricht das Innigste aus, sagt das Unsagbare, und sie ist die ärmste Kunst, sagt nichts." Sie ist nicht reicher und nicht ärmer als die beiden andern Künste, aber sie erfaßt die Idee auf eine eigenthümliche Weise und stellt sie darin voll und ganz dar. Daß das Innigste aber gleich dem Nichts gesetzt würde, ließe sich wol niemand träumen der es nicht geschrieben sähe. Unsagbar ist allerdings das Gefühl als solches, aber die Musik sagt es darum auch nicht, sondern sie gibt die innern Bebungen wieder die es hervorrufen, und dadurch erweckt sie es im Hörer.

Die Musik reicht allerdings in Regionen wo das Wort nicht nachfolgt. So findet sich in Goethe's „Erwin und Elmire" die Stelle: „Erwin: Ich bin's! — Elmire (an seinem Hals): Du bist's!" — Dazu schreibt der Dichter: „Die Musik wage es die Gefühle dieser Pausen auszudrücken." Ambros bemerkt dazu: Die Musik ist auch wirklich den Beweis nicht schuldig geblieben, daß sie so etwas wagen darf. In dem unsterblichen Jubelduett im „Fidelio" hat sie nach den gleichlautenden Worten: „Ich bin's!" „Du bist's!" da die wiedervereinigten Gatten im Uebermaß der Wonne nur noch ausrufen: „Eleonore!" „Florestan!" und dann verstummen, ausgedrückt was in den Herzen der Glücklichen Unaussprechliches wogt. Ja wohl — Unaussprechliches.

Vischer wirft endlich in dem von ihm selbst bearbeiteten Theile der Musiklehre noch die Frage auf ob oder wieweit die Musik malen darf. „Daß sie im Großen und Ganzen zu verneinen ist, folgt streng aus der Begriffsbestimmung der Objectlosigkeit des Gefühls. Allein die strengen Grundbegriffe sind überall nicht bis an ihre äußersten Grenzen rigoristisch durchzuführen, wenn man

nicht die lebendige Wirklichkeit zerstören will.“ Wenn ein Naturforscher einen Grundbegriff nicht bis an die äußersten Grenzen durchführen kann, so hält er ihn nicht für wahr, sondern für eine ungenügende Hypothese; erheben sich Instanzen gegen eine Behauptung, so ist sie nicht mehr in ihrer Allgemeinheit wahr, dies lehrt uns die Logik. Vischer stellt die Sache auf den Kopf: seine Meinung soll richtig bleiben, aber die Wirklichkeit soll die Strenge des Begriffs nicht vertragen können, ja gar dadurch getödtet werden. Vielmehr würde das Leben zu Grunde gehen, wenn nicht die Gesetze überallhin reichten, wenn nicht an allen Orten auf dieselbe feste strenge Naturordnung gerechnet werden könnte; und wäre das nicht der Fall, so gäbe es keine Wissenschaft. Ich würde den von mir aufgestellten Grundbegriff der Musik sofort verwerfen, wenn sich daraus nicht auch in Bezug auf die Tonmalerei Bestimmungen ableiten ließen, die mit dem zusammentreffen was die großen Meister geübt. Weit philosophischer als Vischer hat der Musiker Hauptmann ausgesprochen daß das musikalisch Richtige ein Natürliches und Vernünftiges, nichts Gemachtes oder Ersonnenes sei, und seine goldenen Worte sind wohl zu beherzigen: „Es gibt überhaupt keine Regel die nicht in etwas organisch Gesetzlichem ihren Grund hätte. Die Regel befaßt sich aber nicht damit den Grund ihrer Forderung nachzuweisen, ist sich auch desselben oft nicht bewußt, und da sie nur die äußere Erscheinung, nicht das Wesen der Sache im Auge hat, so ist sie für jede andere Seite der Erscheinung selbst wieder eine andere. Das Organischgesetzliche ist aber die Seele, die innere lebendige Einheit selbst; es empfängt seine Bestimmungen nicht nach der äußern Erscheinung, es bringt vielmehr diese hervor.“

Die bildende Kunst stellt die körperlich sichtbare Gestaltung der Idee bleibend im Raume dar; die Musik läßt uns eine Zeitfolge von vorüberrauschenden Tönen hören; sie kann also nur das Werden, den Bildungsproceß und Gestaltungsdrang der Idee veranschaulichen. Eine feste äußere Form zu beschreiben ist ihr unmöglich. Aber dem bildenden Künstler ist die ganze Idee gegenwärtig, er sieht gerade in der Form den selbstgeschaffenen von innen bedingten Ausdruck der Lebenskraft, und wählt Stellungen die auf eine vorausgehende und nachfolgende Bewegung hindeuten; indem die Lage oder Richtung verschiedener Figuren zu- oder gegeneinander sich wechselsweise bedingt, sehen wir die Motive der Bewegung, und die Phantasie gewahrt somit im Gewordenen das

Werden. Indem die Musik uns den Entwickelungsproceß des Lebens in seinem Flusse vorführt, wird sie auf die Form hindeuten die das Ziel desselben ist, und wie der Musiker das Bild der gestalteten Welt in seiner Seele trägt, so wird er die eigenthümlichen Bewegungen der Gegenstände neben dem Wogen und Walten der sie innerlich treibenden Kräfte in seinen Tonweisen abbilden und dadurch auch die Anschauung der Dinge in der Phantasie erwecken. Auch in der Sprache sehen wir das Bestreben durch den Ton dem Ohr einen analogen Eindruck zu machen als das Auge vom Anblick hat, und in Wörtern wie fließen, weich, Zickzack, hell wird man dies ebenso wenig verkennen als die Versinnlichung geistiger Zustände durch Worte wie dumpf, klar, lieb, von der Nachahmung der Naturlaute im Donner, Gekrach, Gelispel zu schweigen. Auf gleiche Weise und mit gleichem Recht wählt die Musik ihre Klänge, und die Frühlingsstimmen der Natur flöten uns in Händel's Acis und Galathea ebenso heiter und süß, als Pauken und Bässe den Gewittersturm, unheimlich gezogene zitternde Geigentöne sein Heranziehen in Beethoven's Pastoralsymphonie bezeichnen. Wenn wir in dieser vorher auch den Schlag der Wachtel, den Ruf des Kukuks, den Gesang der Nachtigall zu vernehmen glauben, so hätte das an sich keinen Werth, wenn nicht die Klänge für sich wohllautend aus dem Entwickelungsgang der Melodien hervorträten als ob sie rein durch diesen bedingt wären. Schallnachahmung um ihrer selbst willen ist keine Kunst; Beethoven aber stellt uns dar wie die Aussicht im Freien vor uns sich ausdehnt und das Herz erweitert, wie dann ein trautes Thal in stilles Sinnen versenkt: diese Vorgänge des Gemüthslebens sprechen in ihrer klaren Allgemeinheit sich aus, und das Wesen der ländlichen Natur wird uns dadurch erschlossen daß das in ihr liegende musikalische Element entbunden wird: sollte da der Tondichter sich scheuen einen Anklang an die Stimmen zu geben welche das Wohlgefühl des Lebens in der Natur selbst schon im Liede der Vögel gefunden hat, so würde er einem falschen Idealismus verfallen, der die Formen der Wirklichkeit gering achtet und durch selbst gemachte ersetzen zu können meint. Wie die Nachtigall und Lerche, der Hund und Löwe die eigenen Stimmen, so besitzt auch das Rauschen des Wassers, das Säuseln des Laubes im Winde, das Klirren der Schwerter, das dröhnende Poltern der Steine den eigenen Ton, und wie wir solchen vernehmen so werden wir an das Bild der Gegenstände erinnert denen er

angehört. Die Bewegungen des Flatterns, Fließens, Stürmens, Ermattens, Zerschmelzens vollziehen sich nicht lautlos, und Tonbewegungen rechter Art sind ein Anklang an sie.

Wie in dem poetischen Rhythmus die Bewegung sich verkündet welche von der Rede geschildert wird oder den ausgesprochenen Gedanken zukommt, so versinnlicht uns Haydn in der Schöpfung das stille Fallen des Schnees wie das Niederrauschen des Regens, und wenn es heißt: Da springt der gelenkige Tiger hervor, so glauben wir bei Haydn's Tönen jenes Gleichniß des griechischen Dichters vor Augen zu haben, wonach der Löwe wie ein eingespanntes freiwerdendes Scheit Holz im sausenden Schwung auf seine Beute stürzt, die Anapästen des Verses werden zu ebenso vielen Sprüngen, die sich immer höher und höher auf der Tonleiter erheben von einer Stufe zur andern, um zuletzt dem Boden wieder sich zu nähern; der rasche Gang, die aufstrebende Tonlinie versinnlicht die Bewegung, deren Eigenthümlichkeit im Unterschied von dem langsam sich hinwindenden Kriechen des Gewürmes das Bild des gelenkigen Tigers uns vor die Seele ruft. Der Maler würde ihn darstellen wie er sich zum Sprung gleich einer gespannten Feder zusammenzieht, und wir würden in Gedanken die Linie entwerfen die er beim unausbleiblichen Losfahren beschreiben wird. Vorher schon sahen wir in einer herrlichen Stelle die Sonne mit majestätischem Glanz wie ein Held ihre Bahn ziehen, den Mond sanft in stiller Nacht seinen milden Schein verbreiten: es waren zwei ergreifende Stimmungsbilder. In lang gezogenen reinen weiten Klängen tritt so auch bei Mendelssohn in der Meeresstille das Weltmeer vor unsere Augen, und in dem Flüstern der Geigen vernehmen wir dann das erst leise, dann lauter anschwellende Aufschauern seiner Wellen. Das Chaos stellt Haydn in durcheinander wogenden Mollaccorden dar; es ist eine Sehnsucht zum Werden, die noch keine Gestalt gewonnen hat, weshalb auch keine Melodie durchgeführt wird: da vollendet sich auf einmal der melodische Gang in dem entscheidenden Ton, da schallen auf einmal reine helle Duraccorde herein, sie schießen gleich Strahlen aus den Blasinstrumenten hervor, und es wird Licht!

Händel's Oratorium Israel in Aegypten schildert den Durchgang der Juden durchs Rothe Meer; da stehen die Wasser wie Mauern. Wollte der Componist diese Worte in einer wechselreichen Melodie vortragen, würde er ihrem Sinn widersprechen; die Klangwogen, die Händel's Chor hervorbrausen läßt, halten aber

einen und denselben Ton unerschütterlich fest, und wie sie ihn bei jeder Sylbe mit gleicher Stärke wiederholen, steht das Bild der Sache, steht der Gedanke wunderbar anschaulich in unserm Gemüthe da. Das ist rechte Tonmalerei. In Mozart's Requiem ertönt die Posaune zum Gericht, wir hören den Klang, dessen erschütternde Gewalt die Pforten der Gräber sprengt, und wie der schuldige Mensch zum Gericht aufwacht und aufersteht, da zeichnet die Musik die ersten Regungen nach dem Todesstarren und dann das freie sich Erheben der Glieder. Wenn dagegen ein Componist den Satz „da ist keiner unter uns der Gutes thue" durch eine Reihe von Quintparallelen ausdrückte, so that er sehr übel daran und selbst nichts Gutes.

Von Mozart haben wir einen köstlichen Brief über einige Arien in der Entführung aus dem Serail. „Der Zorn des Osmin", schreibt er, „wird dadurch ins Komische gezogen, weil die türkische Musik dabei angebracht ist. Das «Drum beim Barte des Propheten» ist zwar im nämlichen Tempo, aber mit geschwinden Noten, und da sein Zorn immer wächst, so muß, weil man glaubt die Arie sei schon zu Ende, das Allegro assai ganz in einem andern Zeitmaße und andern Tone eben den besten Effect machen; denn ein Mensch der sich in einem so heftigen Zorne befindet überschreitet ja alle Ordnung, Maß und Ziel, er kennt sich nicht, — und so muß sich auch die Musik nicht mehr kennen. Weil aber die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt sein müssen, und die Musik auch in der schaudervollsten Lage das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabei vergnügen, folglich allezeit dabei Musik bleiben muß, so habe ich keinen fremden Ton zum F, sondern einen befreundeten, aber nicht den nächsten (D minore), sondern weitern (A minore) dazu gewählt. Nun die Arie von Belmonte aus A dur: O wie ängstlich, o wie feurig! — wissen Sie wie es ausgedrückt ist; auch ist das klopfende Herz schon angezeigt: die Violinen in Octaven. Man sieht das Zittern, Wanken, man sieht wie sich die schwellende Brust hebt, welches durch ein crescendo exprimirt ist; man hört das Lispeln und Seufzen, welches durch die ersten Violinen mit Sordinen und einer Flauto im unisono ausgedrückt ist."

Hierher gehört auch eine Stelle aus Riehl's musikalischen Charakterköpfen. „Es ist vielleicht mehr als ein Spiel des Zufalls daß Astorga in seinem herrlichen Stabat mater die Stelle: fac

ut animae donetur paradisi gloria! wunderbarerweise in Moll gesetzt hat. Ist das nicht die schmerzgetränkte, durch die Tiefe des Unglücks zur Kunst eingeweihte Seele, die selbst bei der Glorie des Paradieses einen Nachhall sehnsüchtiger Wehmuth nicht unterdrücken kann? Und dann die Stelle wo es heißt daß ein Schwert durch das seufzende Herz der Mutter Gottes gegangen sei! Pertransivit gladius! Die Bässe schreiten bei den Worten dämonisch in chromatischen Gängen gegen die wogenden Oberstimmen heran, sie schneiden als mit Schwertesschärfe in das Gewebe derselben ein. Wenige Tonmeister lassen das Martervolle in dieser unzähligemal componirten Stelle dem Hörer so durch Mark und Bein gehen als der sonst so milde Astorga. Das ist das Schwert welches auf dem Richtplatze durch die Seele des Jünglings gegangen war, da er ansehen mußte wie es seines Vaters Leben mitten entzweischnitt, und vielleicht unbewußt hat er die Geschichte seiner eigenen Qual hier in Noten gesetzt."

Vortreffliche und sachgemäße Tonmalerei hat auch Beethoven's Missa solennis. Statt des herkömmlichen Trompetenschmetterns beim ewigen Leben läßt der Meister die Worte vitam venturi saeculi in einer seltsam verschlungenen Stimmführung zuerst langsam durch fremdartige Melodien dahingleiten, die sich allmählich klarer entwickeln und das halbverschleierte Geheimniß des ewigen Lebens ahnen lassen, vor welchem jede sterbliche Creatur ein Schauer durchrieselt. Die Auferstehung Christi feiert ein voller heller Duraccord, der ohne Begleitung der Instrumente bei den Worten et resurrexit tertia die aus den Molltönen hervorbricht, die das Leiden und Sterben leise klagend umwoben hatten. Bei dem irdischen Tagesanbruch in Haydn's Schöpfung gipfelt das Licht im sich ergießenden Hall der Instrumente, das himmlische Licht der Auferstehung des Geistes hat den hellen Klang der Menschenstimme zu seiner Offenbarung im Gesang.

Der rechte Künstler hat das Bewußtsein daß der Inhalt jeder Kunst und ihre ideale Aufgabe ihren Formen und dem Material worin sie schafft vollkommen entspricht; der rechte Musiker will daher nicht die äußere Beschaffenheit sichtbarer Dinge beschreiben oder besondere Vorstellungen als solche ausdrücken, weil dafür die Allgemeinheit des Tones sich nicht eignet, weil die innere Lebensbewegung das musikalische Element des Seins ausmacht. Unternimmt es aber ein Franzose den geologischen Zustand des Planeten in der Keuper- und Liasperiode tonmalerisch bezeichnen zu

wollen, so ist das nur die etwas vornehmere Zustutzung des alten Zopfes der Programmenmusik, worin dargestellt sein soll wie die Philister in Danzig über die Schwierigkeit der Reise nach Memel berathen, die Gefahren des Umstürzens oder Steckenbleibens der Reichspostkutsche dem wanderlustigen Freund vorhalten, dieser aber mit der Dringlichkeit der Spezereihandelsgeschäfte antwortet. Wir hören diese unmusikalischen Specialitäten so wenig aus der Musik heraus, als wir sehen daß eine früher schon erwähnte Dame mit Rousseau sich beräth ob sie Komödiantin werden solle, was ein Maler unter sein Bild, wie jene Componisten ihre Erklärung über die Noten geschrieben. Die Wehmuth des Abschiedes dagegen, die Einsamkeit in der Trennung und die Lust des Wiedersehens hat Beethoven in einer Sonate darstellen können; wer die Scheidenden waren, wohin die Reise ging, zu welchem Zweck und auf wie lange sie unternommen wurde, das ausmalen zu wollen ist ihm aber nicht in den Sinn gekommen.

In jedem Künstlergeist ist Anschauung, Gefühl, Gedanke vereint, jeder schöpft aus dem Ganzen und Vollen; und wie der Dichter durch die Vorstellungen die er ausspricht, auch Bilder und Empfindungen in uns weckt, so kennt der Musiker bei der Darstellung der Innerlichkeit und Bewegung des Lebens auch den Begriff und die Erscheinungsform der Dinge, und jede Tonfigur die daran erinnert, die davon durch ihren Eindruck ein Analogon ist, wird ihm willkommen sein, wenn sie dem Gesetze des Wohllauts und der Bahn der Melodie sich einordnet. Alles Aeußere muß zum Innern werden, der Musiker nimmt es auf in die eigene Seele und schildert die Empfindung, die es ihm macht, in ihrer Entwickelung, oder er vertieft sich in den Gegenstand und sucht die Kraft vernehmlich zu machen die ihn bedingt und hervorbringt. Wie der Dichter löst der Musiker das Sein in sein Werden auf und beschreibt nicht das Fertige, sondern versetzt uns in die Thätigkeit durch die es entstanden ist. So kann die ganze Sinnenwelt, der ganze Reichthum des Geistes eingehen in das Reich der Töne, aber die Musik spricht nicht die Dinge und Vorstellungen selbst für sich aus, sondern stellt sie dar wie sie in ihrer Untrennbarkeit vom Ich empfunden werden, wie sie ihre Resonanz in der Seele finden, oder wie die ewige Natur, das schöpferische Gemüth Gottes sich in ihnen offenbart. Als es Licht geworden ist, als die Pflanzen aufgesproßt und die Thiere aus dem Schos der Erde hervorgegangen sind, da feiert Haydn, der die bedingen-

den Bewegungen dieser Dinge zu ihrer Veranschaulichung richtig in Tönen gemalt hatte, die Ehre Gottes und die Herrlichkeit der Schöpfung dadurch daß er die selige Gemüthsbewegung kund thut welche die Engelchöre und die Menschen angesichts der Wunder der Welt und der sie durchwaltenden Schöpfermacht ergreift. In der Harmonie und Melodie dieser Chöre spiegelt sich die Schönheit der Schöpfung, wird sie uns musikalisch dargethan.

Die Musik hat ihren Ursprung im Geiste des schaffenden Künstlers, sein Charakter, seine Sinnesweise, seine Weltanschauung prägt sich darum aus im Werk, und das Werk pflanzt sie wieder fort auf die Hörer. Darum war gute Musik zu üben und zu pflegen den Hellenen eine Staatsangelegenheit. Ihre Harmonie sollte nach Pythagoras den Einzelnen wie das Volk zum gesunden Einklang und klaren festen Rhythmus aller Kräfte führen. Platon sagt: Die Harmonie welche mit den Bahnen unserer Seele verwandte Bewegungen hat, scheinen die den Musen sinnig sich Hingebenden nicht zu unvernünftigem Vergnügen, wie man jetzt wol glaubt, sondern zur Ordnung und zum Einklang der Dissonanzen in unsern Seelenbewegungen empfangen zu haben, sowie den Rhythmus, damit er den unmäßigen und der Ordnung beraubten innern Zustand ordnen helfe. Die Musik erstreckt sich auf alle Seiten des Innern, nicht allein die Kräfte der Seele in Künsten, sondern auch in Wissenschaften ausbildend, sodaß sie am Ende sowol die Liebe zum Guten als zum Schönen erzeugt. — Und wenn der Dämon Saul's durch David's Harfenspiel beschwichtigt wird, was geschieht anders als daß der Geist der Harmonie wieder in die Seele des Königs einzieht? Nach dem Tonmaß der Leier Amphion's fügen sich die Steine ebenmäßig zur Mauer von Theben, und Orpheus' Gesang zähmt die thierische Wildheit. Händel feierte in einem Jugendwerk in Rom den Kampf sittlicher Mächte mit den Reizen der Sinnlichkeit, den Sieg der Wahrheit über den Schein. Er nahm als Greis die Arbeit wieder auf um sie noch einmal durchzubilden (The triumph of time and truth), sie war der Grundgedanke seines ganzen Wirkens gewesen, er wollte mit der Musik über die flaue Unterhaltung hinaus auf die sittliche Erhebung der Menschen wirken; mit einer „tönenden Arabeske" wäre das wol nicht möglich gewesen! Aber Händel's Streben war vom Erfolg gekrönt, weil ein ethischer Geist in seinen Tönen waltet. Sein Biograph Chrysander darf jetzt behaupten daß der Umschwung der Sitten in England aus dem Leichtsinn

und der Lockerheit der Stuart'schen Restaurationsperiode und ihren liederlichen frivolen Komödien sich weit mehr an Händel's Musik als an die durch Addison eingeleitete Literaturrichtung knüpft, kraft deren das Laster statt der Tugend dem Spott zum Ziele gegeben ward.

Den gewaltigen Sebastian Bach preisend sagt Marx: „Er hat in seiner Kunst ein Abbild niedergelegt an dem wir uns versinnlichen können was der tiefe Jakob Böhme, wo er die selige Gemeinschaft himmlischer Wesen am lebendigsten schildert, ein heiliges Spiel Gottes nennt, ein spielseliges Leben, worin die reine volle reiche Freude, nicht aus einer bestimmten Anschauung entsprungen, nicht an einem Schaubilde haftend, sondern als erhöhtes Seelenleben, als aufflammender Lebensfunke erscheint: ein himmlisches Freudenreich." Auch Goethe schrieb an Zelter über Bach: „Ich sprach mir's aus als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen kurz vor der Weltschöpfung möchte zugetragen haben." Wie Luther längst vorher geäußert daß die Musik gleich der Theologie (der Betrachtung Gottes) dem Menschen ein ruhiges und heiteres Gemüth verschaffe, daß der Teufel, der Urheber aller Sorgen und Friedensstörungen, auf ihre Stimme davonfliege; sowie Hadschi Talfa gelehrt daß die durch Melodien entzückte Seele sich nach der Anschauung höherer Wesen sehnt, nach der Mittheilung einer reinern Welt, sodaß auch die von der Dichtheit der Körper verdunkelten Geister durch sie vorbereitet und empfänglich werden zum Umgang mit den Lichtgestalten die um den Thron des Allmächtigen stehen; — so nennt es Krause die ganze und höchste Aufgabe der Musik Darstellung der Seligkeit, des Vereinslebens der Seelen mit Gott zu sein. „Der Tondichter", sagt er, „indem er die einzelnen Stimmen sich eigenlebendig entfalten läßt, jede für sich schön, jede passend zu jeder, und alle übereinstimmig zu dem ganzen Tongedichte, ahmt hier Gott selbst auf schwache, endliche aber treffende Weise nach, der alle Herzen, alle Gemüther lenkt und leitet einstimmig mit seinem einen unendlich schönen Gemüthe, der da ausführt die unendlich vielstimmige Harmonie der Musik des Weltalls. Denn das eine Leben Gottes ist auch ein unendlich schönes Tongedicht."

Hier verstehen wir Shakespeare's bekannten sinnvollen Ausspruch:

Der Mann der nicht Musik hat in ihm selbst,
Den nicht die Eintracht süßer Töne rührt,
Taugt zu Verrath, zu Räuberei und Tücken;
Die Regung seines Sinns ist dumpf wie Nacht,
Sein Trachten düster wie der Erebus.
Trau keinem solchen!

So hört sein Perikles von Tyrus innerlich Musik, als sich sein verworrenes Lebensräthsel im Wiederfinden der Tochter lieblich löst.

Nachdem Otto Jahn Mozart's warmen Antheil an dem Freimaurerthum besprochen und seine diesem gewidmeten Musikstücke charakterisirt hat, fährt er fort: „An einen specifisch freimaurerischen Stil der Musik wird niemand denken wollen, allein in den schönsten Sätzen dieser Art wie auch in der Zauberflöte spricht sich etwas vom Wesen des Charakters, der sittlichen Ueberzeugung aus — ich möchte sagen der Tugend, wenn das nicht zu leicht misverstanden werden könnte —, das der Musik fremd zu sein scheint, auch selten in ihren Anstrengungen hervortritt, aber sich mitunter in großer Energie geltend macht. Wie sollte auch irgendetwas das dem innersten Wesen des Menschen angehört absolut von einer Kunst ausgeschlossen sein, die wenn irgendeine aus dem innersten Wesen des Menschen hervorgeht?"

Werfen wir zum Schluß einen Blick auf Beethoven, so finden wir den Geist seines Jahrhunderts wieder in seinem Ringen nach neuen Formen für den neuen Inhalt; ihn beseelt derselbe Freiheitssinn, derselbe Idealismus der auch Schiller's Brust schwellte, der ihn gewiß machte daß das Wahre und Gute dem gegeben ist der den Muth hat es zu denken und zu wollen, der ihn kühn machte die Vergangenheit durch einen heroischen Entschluß im Geist zu bewältigen, die Zukunft aus der selbstbewußten Subjectivität herauszugestalten. Beethoven ist stolz auf den Adel des Geistes, auch hinter ihm liegt das Gemeine fern. Wie Michel Angelo ringt er mit den Schmerzen des Lebens, darum soll auch seine Musik befreien und erheben, „den Männern Feuer aus dem Geist schlagen"; aus der Beengung zur Freude und Klarheit aufzusteigen ist sein Lieblingsweg; sein großes Ich nimmt den Kampf mit der Welt auf und besteht ihn sieghaft. Er dichtet und denkt in Tönen; denn er ist einer der aufgehenden Sterne im Weltalter des Geistes, und so wird der Gedanke mächtig in seinen Werken, und der

philosophische Sinn seines Jahrhunderts spiegelt sich in der dialektischen Behandlung seiner Motive, wo kein einzelner Moment für sich, sondern der Verlauf des Ganzen die Hauptsache ist. Wir wissen von ihm daß er sich bei jeder Composition die Idee im eigenen Geiste klar machte und sie vielseitig durchdachte, dann erst in der Tonbewegung zu gestalten trachtete; und zwar suchte er zuerst im Thema die Sache deutlich auszudrücken, und rastete nicht bis es ihm gelungen war hier die so charakteristische als ebenmäßige und wohllautende Form zu finden; daraus erwuchs dann das Tonwerk, indem er den Grundgedanken erweiterte und durch alle Gebiete der Lust und Wehmuth zur Erhebung, zum Verklärungsjubel führte.

Was von unsern allgemeinen Bestimmungen über das Wesen der Musik nach diesen Erörterungen noch einer Bestätigung oder Erklärung bedürfen sollte, das wird sie in der Darstellung des Besondern finden, der wir uns jetzt zuwenden.

Ton. Harmonie. Melodie.

Der Ton ist das Resultat von Schwingungen eines Körpers, die sich mittels der Luftwellen zu unserm Ohr fortpflanzen und dort aufgenommen von unsern Nerven geleitet, im Gehirn zu dem Ganzen eines Eindrucks vereint, von der Seele als Schallempfindung vernommen werden. Schwingt man einen am obern Ende glühenden Stab kreisend einher, so glaubt man einen Streifen zu sehen, indem das Auge die Lichtreize des einen Punktes noch bewahrt, wenn schon die des andern eintreten, und dadurch beide verschmilzt; läßt man einen Schlag oder Knall rasch auf den andern folgen — ein Kartenblatt etwa von einem feingezahnten sich drehenden Rad berührt werden sodaß es von einem Zahn auf den andern fällt, — so vernehmen wir bald die einzelnen Schläge nicht mehr getrennt voneinander, sondern als gemeinsamen Eindruck. Ebenso wo die einzelne Erschütterung zu schwach wäre um zu unserer Empfindung zu kommen, summirt sich die Kraft von vielen Schwingungen, und indem sie ganz gleichartig schnell hintereinander uns treffen, und wir die einzelnen Bebungen zum Ganzen verbinden, erzeugen sie eine gemeinsame Empfindung. Wenn sich das Hin- und Herschwingen eines Körpers oder der von ihm erregten Luftwellen achtmal in einer Secunde vollzieht, so vernimmt das geübte Ohr schon einen tiefen rauhen noch holperigen Ton;

bei 16 Schwingungen ist er schon allgemein und nicht unangenehm zu hören; je mehr Schwingungen, desto höher, feiner, schriller wird er; die Musik geht nicht über 2816 Schwingungen, das dreigestrichene F, hinaus; durch noch mehrere werden unsere Nerven in Bebungen versetzt die ihrer Natur nicht zusagen, ein Griffel, den wir steil auf den Schieferstein aufsetzen und rasch hinabbewegen, zerreißt unser Ohr; bei 24000 Schwingungen verschwindet der Ton für die Meisten, bei 37000 für Alle. Erst wenn der Bebungen wieder viel mehr geworden, kommen sie uns wieder zur Empfindung, aber als Wärme, oder im feinern Elemente des Aethers und durch das Auge als Licht und Farbe.

Jede Schwingung ist eine von sich ausgehende zu sich zurückkehrende Bewegung; erst die Verschmelzung der Schwingungen im Gehör erzeugt den Ton; daher kann Hauptmann sagen: „Nicht das Insichsein oder todte Verharren in Ruhe, und nicht das Außersichsein in der Bewegung ist klingend, sondern nur das Zusichkommen.“ Der Ton ist Ausdruck des Werdens, aber dem Werden liegt etwas zu Grunde welches wird: er ist Leben als sich bewegendes, entfaltendes und damit gestaltendes Wesen, ein Aus- und Eingang, wie die Schöpferkraft Gottes in die Welt sich ergießt und die Welt in Gott wieder ihr Ziel findet, der Geist sich wieder zu seinem Urquell wendet, und dadurch das Wesen als die Liebe empfindlich wird. Zum Ton gehören zwei, ein Erregendes und ein Vernehmendes, ein Thun und ein Leiden; aber das die Bewegung Aufnehmende, sie in sich Vernehmende wird gerade darin selbstthätig, und die erregende Bewegung wird als Ton vernommen das Erzeugniß des Aufnehmenden, das zugleich in die Erregung des Bewegenden versetzt wird. So vereinen sich beide im Ton, und wir haben in ihm eine Empfindung in welcher sich uns das Geheimniß des Seins, der Proceß aller Gestaltung in Natur und Geist unmittelbar erschließt. Ist uns dies klar geworden, so verstehen wir auch daß schon im Ton als solchem ein Zauber für uns liegt, daß ein reiner voller Klang sofort uns gemüthlich ergreift, zumal wenn in demselben wie in dem anschwellenden und verschwebenden Hall der Glocke auch der Verlauf der Schwingung sich ausprägt.

Wir bezeichnen mit Schall das Allgemeine der Empfindung. Wollen wir dann zwischen Ton und Klang unterscheiden, so halten wir uns an den Sprachgebrauch, nach welchem wir von einem Reich der Töne reden und sie dabei nach Höhe und Tiefe in

Betracht ziehen, andererseits aber von der Klangfarbe der Instrumente sprechen. Ton heißt uns danach ein Schall mit Rücksicht auf die Zahl der Schwingungen, Klang mit Rücksicht auf die Beschaffenheit des schwingenden Körpers; wir unterscheiden den gleichen Ton, den Flöte und Harfe hervorbringen, nach dem Klang. Die Zahl der Wellenschläge bestimmt den Ton, die Form der Welle, wie sie durch die Natur des schwingenden Körpers, das festere Metall des Horns, das weichere Holz der Flöte, den mit der Saite erbebenden Resonanzboden der Violine oder des Claviers bedingt wird, gibt den eigenthümlichen Klang. Je gleichmäßiger gerundet die Wellenform, desto milder der Klang; er wird scharf, wenn jene eckig oder zackig erscheint.

Der tiefe Ton wird durch wenige langsam gehende Wellen hervorgerufen, und bezeichnet daher auch das Ruhige, Ernste, Schwere, die stille Bewegung des Gemüths in der Trauer oder das Sichvertiefen in Schwermuth, das in sich versenkte Sinnen. Die Höhe ist selbst gesteigerte Bewegung, damit größere Lebensenergie, damit Ausdruck beschleunigter Gemüthsbewegung in Freude, Leidenschaft und Thatenlust. Die Tonhöhe ist Resultat der gesteigerten Spannung, des Kraftaufwandes im schwingenden Körper, ein Nachlassen der Spannung erniedrigt den Ton und er zeigt so eine Abnahme der Kraft an.

Töne von mehr als 3000 Schwingungen in der Secunde übersteigen die unserm Nerv wohlthuende Bewegung, und werden schrill; die Kunst der Musik, die das Schöne, also das geistig Bedeutende auf sinnlich gefällige Weise darthun will, kann sich nur der angenehmen Töne bedienen. Aber das Ohr vermag nicht alle zu unterscheiden, die nahegelegenen klingen uns gleich, und das ununterbrochene Uebergehen von einem zum andern im Hundegeheul oder wenn der stimmende Geiger die Saite streicht indem er sie fester anspannt, martert unser Gefühl. Es kommt darauf an, die unterscheidbaren Töne zu bestimmen, sie festzusetzen und zu ordnen nach dem Princip des Wohlklanges, nach gesetzlichem Verhältniß. Schon hier erweist sich die Musik als freie Schöpfung des Geistes, indem das von ihr gebrauchte System der Töne ein Werk des selbstbewußten Kunstsinnes ist. Das Geräusch ist ein wirrer Knäuel von Bewegungen; sie sind in reinen Tönen gesetzlich geordnet. Ein stetiges Auf- und Abschwanken von der Höhe zur Tiefe zeigt uns Anschwellen und Nachlassen der Kraft; aber wir verlangen auch hier nach einem Maß, wir verlangen eine Bewegung

auf unterscheidbaren Stufen, und wie das All aus wenigen festen Elementen und deren für sich seienden Atomen aufgebaut wird, so sein Bild in der Musik; sie verwerthet bestimmte Töne, die in klarem Verhältniß zu einander stehen, die wir sicher sind immer wiederzufinden.

Bei der entwickelten Musik kommt beides in Betracht, daß Töne gut zusammen und gut nacheinander erklingen; wo das erste da wird auch das zweite der Fall sein, während bei nacheinander folgenden Tönen das Ohr weniger empfindlich ist und größere Verschiedenheit gestattet. Die Harmonie, welche das gleichzeitige Erklingen, die Melodie, welche die Tonfolge zur Grundlage hat, stehen danach miteinander sogleich auf gemeinsamem Boden, erfordern zunächst aber eine gesonderte Betrachtung. Die Töne welche für die Melodie uns wichtig sind finden wir durch die Bestimmung derer welche Harmonien geben.

Zwei Saiten von gleicher Stärke, Spannung und Länge schwingen gleich und geben denselben Ton. Verkürzt man die eine um die Hälfte, so schwingt sie doppelt so schnell als die andere, und der neue Ton klingt mit dem ersten gut zusammen, er vereint sich mit ihm aufs innigste, er ist die Lebensverdoppelung des andern, dieser ist in einer höhern Potenz seine Wiederholung auf einer höhern Daseinsstufe. Durch fortgesetzte Halbirung der als ein Ganzes betrachteten Hälfte der Saite gewinnen wir auf gleiche Weise immer wieder eine Verdoppelung der Bewegung, der Tonhöhe. Man nimmt eine jede als ein Ganzes innerhalb der Tonreihe an, und hat auf diese Weise für die innerhalb der Musik verwendbaren Töne mehrere Klassen festgesetzt; wir nennen sie sogleich mit dem Namen der Octaven, der ihnen daher gegeben ward weil man weiterhin sieben Töne innerhalb ihrer bestimmte. Betrachten wir nämlich die vielen innerhalb einer Octave möglichen Töne, so finden wir einige die mit dem Grundton ebenfalls gut zusammenklingen, und es sind wiederum solche deren Schwingungszahlen gleichwie die Länge der Saiten in einem einfachen Verhältniß stehen. Verhält sich bei sonst gleicher Beschaffenheit die eine Saite in Bezug auf ihre Länge zu der andern wie 2 zu 3, so macht die kleinere drei Schwingungen in der Zeit in welcher die größere zwei zurücklegt, und gibt die kleinere den Ton der Quinte zum Grundton der größern. Das Verhältniß 3 : 4 ergibt auf diese Art die Quart, von 4 : 5 die große, von 5 : 6 die kleine Terz, von 3 : 5 die große, von 5 : 8 die kleine Sext, und indem

man diese und andere Töne, die mit einem von ihnen wieder gut als Quint und Terz zusammenklingen, festsetzt, erhält man ein System wohlklingender Töne innerhalb einer Octave, und bezeichnet es als Tonleiter, indem man von einem zum andern vom Grundton aus zu seiner Verdoppelung hinansteigt wie auf Sprossen der Leiter.

So gestaltet das Princip der Harmonie die Scala, oder bestimmt die innerhalb einer Octave aufzunehmenden Töne. Indem wir nun mehrere derselben zu einer Harmonie zusammenklingen lassen, verwirklichen wir auf dem Gebiet der Musik dasjenige Allgemeine welches wir überhaupt als das Wesen der Schönheit, als die Grundlage des organischen Lebens erkannt haben: die Einheit im Unterschiede, die Auflösung der Gegensätze in freudiger Versöhnung. Was die Philosophie seit Pythagoras, also seit ihrem Beginne sich angeeignet, dies führt Hauptmann jetzt verdienstvoll den Musikern zu Gemüthe, daß nämlich das Bildungsgesetz im Reich der Töne kein anderes ist als das im Reich des Lebens, daß das musikalisch Richtige uns menschlich verständlich anspricht, daß musikalische Fehler logische Fehler sind. Er sagt: „Die Richtigkeit, das ist die Vernünftigkeit der musikalischen Gestaltung hat zu ihrem Formationsgesetz die Einheit mit dem Gegensatz ihrer selbst und der Aufhebung dieses Gegensatzes, die unmittelbare Einheit die durch ein Moment der Entzweiung mit sich zu vermittelter Einheit übergeht.“ Näher bestimmt er den Begriff des Bildungsgesetzes dahin, daß etwas das für die Anschauung zuerst in unmittelbarer Totalität (Octav) besteht, in seinen Gegensatz mit sich (Quint) auseinandertrete, und dieser Gegensatz sich wieder aufhebe, um das Ganze als eins mit seinem Gegensatze (Terz), als in sich vermitteltes Ganze wieder hervorgehen zu lassen. Wie schon Pythagoras, dann neuerdings K. C. F. Krause, der musikalisch gebildete Philosoph, in der Theorie der Musik ausgesprochen daß hier die Zahlen nach ihrer Bedeutsamkeit, nach ihrem Ursinne in Betracht kommen, wonach sie Formen göttlicher Wesenheiten sind und das Leben, Gestalten und Werden in der Zeit beherrschen, so erinnert auch Hauptmann an diesen logischen Sinn, wonach 2 ein Gegensatz, 4 aber als 2×2, die Gleichsetzung des Entgegengesetzten als Einheit sei. Das Intervall, sagt er, in welchem die Hälfte eines klingenden Quantums sich gegen das Ganze des Grundtons hören läßt, ist der Ausdruck für den Begriff der Identität, der Einheit und Gleichheit mit sich selbst: es

bestimmt die Hälfte das mit sich Gleiche, die andere Hälfte. Gibt die ganze Saite den Grundton, so erhalten wir die Quint, wenn wir zwei Drittheile derselben nehmen; wie vorher die Hälfte ein mit ihr Gleiches außer ihr setzte, den Rest als andere Hälfte, so bestimmt das Quantum von zwei Drittheilen mit dem Ganzen gehört das dritte Drittheil, ein Quantum an welchem das real Gegebene als ein Doppeltes, sich selbst Entgegengesetztes erscheint. Die Terz ist das Intervall in welchem ein klingendes Quantum von vier Fünftheilen mit dem Ganzen des Grundtons zu vernehmen ist; hier bestimmt sich das fünfte Fünftheil, von welchem das Gegebene ein Vierfaches, das ist zweimal Zweifaches ist, Zweiheit als Einheit. Ist nun die Octave der Ausdruck für die Einheit, so spricht die Quint die Zweiheit oder Trennung aus, die Terz Einheit der Zweiheit oder Verbindung; die Terz ist die Verbindung der Octave und Quint. Hauptmann bemerkt noch weiter zu dieser Auseinandersetzung: „Nicht daß Etwas von etwas Anderm verschieden sei, sondern daß es sich selbst als ein Anderes sich entgegensetze, ist der hier zu fassende Sinn des Gegensatzes. Die Natur ist aus der Unreinheit hervorgegangen, ihr Begriff ist der des ewig Werdenden, das lebendige Sein läßt in fortwirkender Thätigkeit die Gegensätze hervor und ineinander aufgehen. Was durch das Medium des Klanges uns sinnlich mitgetheilt wird müssen wir sinnig auffassen, Gedanke und Gefühl aber dürfen einander nicht widersprechen. Bezeichnete eine theoretische Erklärung die Terz als Ausdruck der Trennung, die Quint als den der Verbindung, so wäre das ein Widerspruch des Gefühlten und Gedachten. Daß aber die Octav als Einheit, die Quint als Trennung, als eine unerfüllte Leere, die Terz in der Quint als eine erfüllende vollständige Befriedigung auch unser Gefühl anspricht, wie wir die Bedeutung der Verhältnisse dem entsprechend gefunden haben, dies kann selbst wieder eine solche Terzbefriedigung zwischen Gefühl und Gedanken uns gewähren."

Diese Sätze behalten schon um ihrer Tendenz willen ihre Bedeutung, auch wenn es uns gelingt die Natur der Harmonie und unser Wohlgefallen an ihr noch auf andere Weise näher zu veranschaulichen und verständlich zu machen. Es wird unter allen Umständen festzuhalten sein daß Einheit, Unterschied, Vermittelung, diese allgemein logischen Bestimmungen aller Wirklichkeit und ihres Werdens, die wir überall in der Aesthetik vor Augen haben, im Accord als Harmonie, als Schönheit empfunden werden.

Ich nannte oben die Octave des Grundtons Lebensverdoppelung, er kommt in ihr zu sich selbst, der Begriff des Selbstbewußtseins ist diese Lebensverdoppelung, das Wissende ist selbst das Gewußte in einer höhern Potenz des Seins. Aber eine eigentliche Verschiedenheit als Entgegensetzung tritt nicht ein, die Zweiheit, der Unterschied kommen nicht zu ihrem Recht. Nehmen wir nun das nächste Verhältniß zu dem der Octave (1 : 2), so ist das 2 : 3. Bei Grundton und Octave empfindet unser Ohr stets bei jeder Schwingung des niedern auch eine des höhern Tons, dazwischen aber in der Mitte auch eine des höhern für sich allein. Es ist das leicht zu veranschaulichen und wie übersichtlich für das Auge, so auch faßlich für das Ohr.



Die Differenz wird größer, wenn wir die Quinte geben.



Hier haben wir das Zusammentreffen erst nachdem in der obern und untern Reihe eine Verschiedenheit war; es sind immer zwei Schwingungen der untern, eine der obern, die für sich allein an unser Ohr schlagen, und dann vereinigen sie sich wieder. Aber der Unterschied fällt nicht aus der Einheit heraus, sondern entsteht innerhalb ihrer, und so stehen die verschiedenen Schwingungen zwischen den einfach zusammentreffenden; wie die Figur dem Auge, so ist auch die Bewegung dem Ohr faßlich und annehmlich, beide Reihen berühren einander regelmäßig an nahegelegenen Punkten, und ihr Auseinandergehen selbst befolgt die Regel daß die zwei Einzelschwingungen des zweiten Tones die eine des ersten gerade in der Mitte haben.

Sehen wir nun aber auf das Ganze, die Octav, und nehmen wir dieselbe zum Grundton und zur Quint mit hinzu, so klingt diese mit beiden gut; sie liegt über der Hälfte, so hat sie einen mächtigen Aufschwung über den Grundton genommen ohne doch die Verdoppelung zu erreichen, und damit stellt sie zwei Unterschiede dar die durch eine innere Einheit aufeinander bezogen sind. Und wie wir am symmetrischen Bau mehr Freude haben, wenn nicht blos eine in Gedanken zu ziehende Linie die beiden Seiten verknüpft, sondern wenn die Mitte selbst körperhaft als Theil des Ganzen zwischen den beiden Seitenflügeln hervortritt und sie ver-

bindet, so vollendet sich erst der Accord, wenn nun auch die Weite vom Grundton zur Quint ausgefüllt, andererseits die Verschiedenheit dadurch ausgeglichen wird daß ein Drittes auftritt welches zwischen beiden liegt, aber so beschaffen ist daß es sowol zum obern als zum untern in einem anmuthigen Verhältniß steht. Gerade hierin und nicht allein in ihrem Verhältniß zum Grundton scheint mir das Vermittelnde der Terz zu liegen; hat es doch lange gedauert bis man sie für sich allein als Consonanz zum Grundton fassen lernte. Aber sie ist das schöne proportionale Band, welches zu beiden Enden sich auf eine freundliche Weise bezieht, die Entfernung zwischen Grundton und Quint auf eine beiden gemäße Weise ausfüllt. Das Verhältniß von Grundton zur Quint ist 2:3 oder 4:6. Das Verhältniß des Grundtons zur Terz ist 4:5, der Terz zur Quint 5:6, so haben wir die 5 als die Mitte zwischen 4 und 6, zwischen beiden von Haus aus aufeinander bezogenen Unterschieden, deren Band nun auch real hervortritt. Die Quint als der Hauptton zwischen dem Grundton und der Octave heißt darum auch Dominante, die Terz als Vermittlerin Mediante. Daß jetzt die Terz auch für sich allein als Consonanz empfunden wird, während frühere Zeiten sie zu den Dissonanzen zählten, daß sie jetzt auch der einfache Volksgesang in der zweiten Stimme hat, dies zeigt einmal wie das Ohr für sie gebildet werden mußte, wie die Musik Sache der Cultur ist, dann aber auch wie der Culturfortschritt sich auf das Ganze erstreckt; es gilt auch hier daß im Verlauf der Zeit den Unmündigen offenbar wird was den Weisen früherer Tage verborgen war. Der Satz daß das Quadrat der Katheten dem der Hypothenuse gleich ist, welcher eine höhere Mathematik erst möglich machte, war die Entdeckungsthat eines großen Geistes, und jetzt machen ihn die Schulknaben sich zu eigen.

Die Terz ist die arithmetische, nicht die geometrische Mitte zwischen Grundton und Quint: es verhält sich nicht 4 zu 5, wie 5 zu 6, wir schreiten nur zählend von 4 durch 5 zu 6 fort, aber das Verhältniß 4:5 ist weiter als das 5:6, 4:5 verhält sich wie 24:30, 5:6 wie 25:30, jenes ist ein Dreißigstheil mehr und mit gutem Grunde, denn der Abstand soll eben nicht getheilt, in Hälften zerlegt, sondern es soll eine vermittelnde Einheit hergestellt, ein Uebergang gefunden werden; der Einschnitt in der Hälfte ließe beide Seiten auseinander fallen. Darum liegt die Quint höher als die Mitte der Octave, und daß von der Terz, von der

Quint die Mitte überschritten wird, dies läßt uns die Bewegung als eine steigende, aufstrebende empfinden, der Accord erhält dadurch etwas einträchtig Versöhnendes und Erhebendes zugleich. In dem Ueberschreiten der Mitte liegt das Streben zu dem Ziel hin ausgedrückt, und zugleich wird ein Punkt als Zwischenstufe gewähl der mit dem Ziel und dem Ausgangspunkt harmonirt.

Können wir nun aber den Abstand der Quint auch dadurch ausfüllen daß wir die Sache umkehren, daß die Terz näher zum Grundton als zur Dominante zu liegen kommt, und das Verhältniß von 4 : 5 den Abstand von der Terz zur Quint, daß von 5 : 6 den vom Grundton zur Terz bezeichnet? Gewiß. Nur wird der Eindruck ein ganz anderer sein, er wird eher ein gehemmtes, beklemmendes, die Mitte nicht erreichendes als ein schwungvoll freudiges Anstreben bezeichnen, die Richtung wird nicht aufwärts, sondern abwärts gehen, wenn die größere bestimmende Hälfte von der Quint zur Terz hin gelegt und durch sie nun der Abstand der Terz vom Grundton bestimmt, und zwar verkleinert wird. Dies gibt den Unterschied der Accorde die man Dur und Moll genannt hat. Man läßt im Gesangunterricht die Töne des Mollaccords abwärts singen, weil man so sie leichter trifft, und man trifft sie leichter, weil so der Verlauf der Sache ist. Darum wird das „Begraben" Christi in Beethoven's Messe in Moll, das „Auferstanden" sogleich daneben in Dur ausgedrückt.

Dieser Deutung füge ich zunächst die rein physikalische Erklärung Friedrich Zamminer's hinzu, die ihr nicht widerspricht, aber das Räthsel nicht völlig löst. Sie sagt: „Wie das Dreieck in der Geometrie, so ist der harmonische Dreiklang in der musikalischen Architektonik als Grundelement zu betrachten. Wenn ein consonirender Dreiklang über einem Grundton aufgebaut werden soll, so können, da jeder der drei Töne mit jedem der beiden andern eine Consonanz bilden muß, begreiflicherweise nur die schon im Zweiklang consonirenden Töne verwandt werden. Diese sind nach dem Verhältniß

der Saitenlängen und Schwingungszahlen der Intervalle:

2 : 1	1 : 2	Octave
3 : 2	1 : $^3/_2$	Quinte
4 : 3	1 : $^4/_3$	Quarte
5 : 4	1 : $^5/_4$	große Terz
6 : 5	1 : $^6/_5$	kleine Terz
5 : 3	1 : $^5/_3$	große Sext
8 : 5	1 : $^8/_5$	kleine Sext.

Die beiden Töne welche außer dem Grundton in den Dreiklang eingehen, dürfen keinen kleinern Abstand unter sich haben als eine kleine Terz, da jedes kleinere Intervall unter die dissonirenden fällt. Es lassen sich unter diesen Bedingungen nicht mehr als die folgenden consonirenden Verbindungen bilden:

I.

Grundton 4	Große Terz 5	Quinte 6	Großer Dreiklang oder Duraccord.
Grundton 5	Kleine Terz 6	Kleine Sext 8	Dursextaccord
Grundton 3	Quarte 4	Große Sext 5	Durquartsextaccord.

(Verhältnisse: 4 : 5 : 6; 5 : 6 : 8; 3 : 4 : 5)

II.

Grundton 10	Kleine Terz 12	Quint 15	Kleiner Dreiklang oder Mollaccord
Grundton 12	Große Terz 15	Große Sext 20	Mollsextaccord
Grundton 15	Quarte 20	Kleine Sext 24	Mollquartsextaccord.

(Verhältnisse: 10 : 12 15; 12 : 15 : 20; 15 : 20 : 24)

Da die Versetzung eines Tones um die Octave aufwärts oder abwärts wegen der innigen Verwandtschaft der Octaven nicht als eine wesentliche harmonische Aenderung betrachtet werden kann, so ergibt sich demnach die nahe Verwandtschaft der drei Accorde der ersten Gruppe. Wenn man den obersten Ton des zweiten Accords um eine Octave herunter, den untersten Ton des dritten Accords um eine Octave hinaufsetzt, so nehmen sie beide das Schwingungsverhältniß 4:5:6 des ersten Accords an. Verfährt man analog mit dem zweiten und dritten Accord der andern Gruppe, so kommt ihr Schwingungsverhältniß auf dasjenige des ersten Accords dieser Gruppe, nämlich 10:12:15 zurück. Diese beiden Accorde nun:

Duraccord	Mollaccord
4:5:6	10:12:15

bilden die harmonische Grundlage der beiden in unserer heutigen Musik unterschiedenen Tongeschlechter. Solange man Harmonieverbindungen kennt, gehörten diese nothwendig einem jener Geschlechter an; allein erst seit dem Beginne des 18. Jahrhunderts hat die Theorie diese Eintheilung offen anerkannt und principiell begründet. Nichts kann übrigens weniger gerechtfertigt sein als

die Namen des harten und weichen Dreiklanges, welche man diesen Accorden gibt. Die größere Einfachheit der dem ersten Dreiklang zu Grunde liegenden Schwingungsverhältnisse beweist es von vornherein und das unbefangene Ohr bestätigt es daß die Durharmonien vollkommener, daß sie reiner sind als die Mollharmonien, so gewiß als die große Terz eine vollkommenere reine Consonanz mit dem Grundton gibt als die kleine Terz. Es widerspricht diese Folgerung keineswegs dem Gebrauche welcher von diesen beiden Klassen von Harmonieverbindungen gemacht wird, insofern die Durharmonien vorzugsweise zum Ausdruck kräftiger, entschieden ausgesprochener und freudiger Empfindungen, die Mollharmonien dagegen zum Ausdruck der innerlich verhaltenen Empfindungen der Trauer und des Schmerzes verwendet werden."

Vollkommener möchte ich den Duraccord darum noch nicht nennen weil er einfacher ist, der Mollaccord leistet für sich auf vollgenügende Weise etwas was jener nicht vermag: die Sehnsucht nach Befriedigung, das Verschmolzensein von Weh und Wonne kann die Musik gerade durch das Moll ausdrücken, sie braucht nicht Lust und Leid aufeinander folgen zu lassen, sie kann auch den Hauch der Trauer im Glück, auch im Schmerz die Freude darstellen, sodaß nach Calderon „selbst in tiefen Leides Lied wundervoller Wohllaut wohnet". Für den Ausdruck des Unheimlichen, Mystischen sind die verschleierten Wohlklänge des Mollaccords fähiger, für alles klar und kräftig Abgeschlossene, auch im Schmerz und süßer Wonnelieblichkeit, der Duraccord geschickt. Bei dem Duraccord haben wir das einträchtige Zusammentreffen aller Schwingungen jedesmal mit der sechsten, bei dem Mollaccord erst mit der fünfzehnten der Quinte, gerade in der Mitte vereinigen sich dort schon einmal die Schwingungen von Grundton und Quint, und das verleiht dem Duraccord hellere Klarheit und Uebersichtlichkeit neben jener größern Einfachheit, während bei dem Mollaccord diese Consonanz von Grundton und Quinte sich mehrmals wiederholt, aber die volle Befriedigung der auch zugleich eintretenden Terzschwingung viel länger auf sich warten läßt, sodaß im Dur der Ausdruck der erreichten Befriedigung, im Moll der des Sehnens und Verlangens vorwiegt. Wenn dann Zamminer den Vorzug des Duraccords darin sieht daß die Consonanz der großen Terz mit dem Grundton vollkommener sei als die der kleinen, so vergißt er daß auch das Verhältniß der Terz zur Quinte in Frage kommt, und daß dies im Mollaccord das einfachere ist. Fassen

wir in den Proportionen 4 : 5 : 6 und 10 : 12 : 15 den Abstand des vermittelnden als des Verbindungsgliedes ins Auge, so verhält sich 12 : 15 wie 4 : 5 und 10 : 12 wie 5 : 6, jenes bezeichnet im Mollaccord die zweite, im Duraccord die erste, dieses in Duraccord die zweite, im Mollaccord die erste Hälfte. So erscheint der Mollaccord als der umgekehrte, abwärts geneigte Durdreiklang.

Ergänzen wir Zamminer's Ansicht durch die von Hauptmann, so erhalten wir das was ich von Anfang an als das Wesen der Sache entwickelt habe. Hauptmann sagt: „Die drei Glieder der Proportion im Molldreiklange 10 : 12 : 15 können auf kleinere Zahlen reducirt werden, wenn wir die beiden Verhältnisse 10 : 12 und 12 : 15 voneinander trennen, indem sie dann einzeln durch 5 : 6 und 4 : 5 auszudrücken sind. Diese Verhältnisse bleiben dieselben, wenn wir dafür die Ausdrücke $1/_6 : 1/_5$ und $1/_5 : 1/_4$ setzen, denn es verhält sich $5 : 6 = 1/_6 : 1/_5$, und $4 : 5 = 1/_5 : 1/_4$. Durch die letzte Bezeichnung ist aber für die Proportion 10 : 12 : 15 in kleineren Zahlen ausgedrückt $1/_6 : 1/_5$ und $1/_5 : 1/_4$ ein gemeinschaftliches Mittelglied gefunden und es wird nun für den Molldreiklang die Proportion $1/_6 : 1/_5 : 1/_4$ oder zusammengezogen $\frac{1}{6:5:4}$ zu setzen sein, ein Ausdruck in welchem wir die Verhältnisse des Durdreiklangs, der sich mit $\frac{4:5:6}{1}$ bezeichnen läßt, in entgegengesetzter Ordnung wieder erhalten, sowie beide gegeneinander auch als positive und negative Potenz auszudrücken sein würden; denn es ist

$$4 : 5 : 6 = \frac{4 : 5 : 6}{1} = (4 : 5 : 6) + 1$$

$$10 : 12 : 15 = \frac{1}{6 : 5 : 4} = (6 : 5 : 4) - 1$$

In dieser passiven Natur und indem der Molldreiklang zwar nicht seinen realen, aber seinen zur Einheit bestimmten Ausgangspunkt in der Höhe hat und sich an diesem nach der Tiefe bildet, ist in ihm nicht sich aufwärts treibende Kraft, sondern herabziehende Schwere, Abhängigkeit, im wörtlichen wie im figürlichen Sinn des Ausdrucks ausgesprochen. Wie in den sinkenden Zweigen der Trauerweide gegen den strebenden Lebensbaum finden wir darum auch im Mollaccorde den Ausdruck der Trauer wieder."

Werfen wir noch einen Blick auf die Zahlen die in beiden Accorden vorkommen, so sind es 1, 2, 3 und 5 und deren Mul-

tiplicationen untereinander, dieselben Zahlen die wir am Beginn der Reihe erblicken welche das Gesetz der Blattstellung und damit der organischen Gestaltung im Pflanzenreich bestimmen, es sind Zahlen dadurch entstanden daß wir stets die zwei vorhergehenden zusammen die dritte bilden lassen. Die einfachsten organischen Verhältnisse und deren Complicationen müssen aber im Reich der Tonkunst walten, weil das Mannichfaltige größtentheils nacheinander, nicht nebeneinander sich entfaltet und rasch am auffassenden Sinn vorübereilt.

Es war zu erwarten daß Zeising, der gerade das Proportionsgesetz im Schönen aufzufinden sich mit so glücklichem Erfolg zur Aufgabe gemacht, die Lehre vom goldenen Schnitt auch auf den Accord anwenden werde. In der That macht Zeising darauf aufmerksam daß nicht die einfachsten Verhältnisse als solche die schönsten sind, sondern daß die Mannichfaltigkeit mit der Einheit verschmelzen muß und daß nur die Vermitttelung beider Elemente ästhetisch befriedigt. Warum wäre auch sonst der Dreiklang anmuthiger als der einfachere Zweiklang von Tonica und Dominante? Warum wären sonst die bloßen Octaven zu eintönig? Warum können Quinte, Quarte, Terz nicht zum Schluß gebraucht werden und erscheinen dadurch noch der Auflösung bedürftig, während sich doch minder einfache Zweiklänge, $e + \bar{c}$, $es + \bar{c}$ zu Schlußaccorden verwenden lassen? Jener ist die kleine, dieser die große Sext, erstere dem Dur, letztere dem Moll angehörig; das Verhältniß 5:8 ist das der erstern, das Verhältniß 3:5 das der zweiten. Es sind die Zahlen des goldenen Schnitts, doch wenn wir 13 durch 5 und 8, und wenn wir 8 durch 3 und 5 theilen, so ist dort der Minor, hier der Major um ein wenig zu groß, und haben wir zwei Schwankungen des idealen Verhältnisses, auf welchen zwei Hauptdifferenzen der realen Erscheinungen in der optischen und akustischen Welt beruhen, nämlich dort der Unterschied zwischen dem männlichen und weiblichen Typus, hier der Unterschied zwischen dem Dur- und Mollzweiklang: denn die Realisation unsers Verhältnisses am männlichen Körper und in dem Durzweiklang entspricht dem Verhältnisse von 5:8, und die Realisation am weiblichen Körper und im Mollzweiklange dem Verhältnisse von 3:5, d. h. im männlichen und im Durtypus kommt die Abweichung vom reinidealen Verhältniß dem der Einheit näherliegenden Minor, dagegen im weiblichen oder Molltypus dem der Zweiheit näher-

liegenden Major zugute; dort wird das Normale zu Gunsten der Gleichheit, hier der Verschiedenheit modificirt.

Hätte man die Tonleiter so bilden wollen daß man die Stufen von einer Octave zur andern einfach mittels fortgesetzter Zweitheilung durch acht Töne bestimmt und die Intervalle gleich gemacht hätte, so wäre bei diesem abstract einfachen Verfahren keine Harmonie möglich geworden, weder die Terz noch die Quint hätten eine Stelle gefunden. Man wählte also kein bloßes Nebeneinander, sondern man bestimmte die einzelnen Töne nach ihrer Wechselbeziehung zueinander, sodaß durch die Verhältnißmäßigkeit die Einheit im Unterschiede waltet. Man erbaut die Tonleiter so, daß man zwischen dem Grundton und der Octave die oben angeführten Accordtöne festsetzt, daß man das Intervall von der Octave abwärts zur Quinte auch vom Grundton aufwärts als Quarte annimmt, und daß man auf der Dominante nun ebenfalls den Accord der Terz und Quinte aufbaut, wodurch die Zwischenräume zwischen der Sext und Octav, der Prime und Terz ausgefüllt, die Septime und die Secunde bestimmt werden. Es käme nun darauf an für jeden dieser Töne Dur- und Mollaccorde zu finden; dadurch würde aber das Tonsystem reicher an Tönen werden als wir leicht behalten und unterscheiden können, und man griff daher zu dem Ausweg daß man die Octave ganz rein bestimmte, innerhalb derselben aber die Töne bald um ein weniges erhöhte bald erniedrigte, und so es möglich machte einen und denselben für die verschiedensten Verbindungen zu verwenden. Kleine Abweichungen von der Strenge der Verhältnisse vermag unser Ohr so wenig wie unser Auge zu unterscheiden. Zwei Töne von 400 und 600 Schwingungen klingen gut miteinander, und trifft die zweite und dritte Schwingung stets ganz genau zusammen; es geschieht dies 200 mal in einer Secunde; machte nun auch der höhere Ton eine Schwingung weniger, so würde seine dritte, sechste zur zweiten, vierten des ersten ein ganz klein wenig nachfolgen, für 200 Zusammentreffungen würde die Differenz der Zeit $^1/_{400}$ einer Secunde, für jede einzelne Schwingungsverbindung also $\frac{1}{400:200} = \frac{1}{800000}$ Secunde betragen, ein Unterschied der für unsere Organe kein wahrnehmbarer ist. Auf diese Art nun hat man 7 ganze und 5 zwischen ihnen liegende halbe Töne innerhalb der Octave gewonnen, und da man mit 16,5 Schwingungen in der Musik beginnt und mit 4224 endigt, so erhalten wir für die

Orgel 8 . 12 = 96, für das Clavier 7 . 12 = 84 Töne, jene hat 8, dieses 7 Octaven, die Orgel beginnt tiefer. Diese 96 Töne nun sind auch für die andern Instrumente angenommen worden, wenn auch lange nicht alle, aber die vorkommenden sind ihnen entnommen; ein Ton von 440 Schwingungen (A) ist zum Regulator der Stimmung gemacht worden. Alle Töne innerhalb der Octave sind etwas erhöht oder erniedrigt, doch Quarte und Quinte am wenigsten; man nennt diese Stimmung die gleichschwebende Temperatur; sie ist zu Ende des 17. Jahrhunderts aufgestellt, durch d'Alembert und Lambert vertheidigt worden. Sie macht es möglich mittels der 84 Tasten des Claviers auf jeden Ton alle Accorde zu erbauen, oder aus allen Tonarten mit gleicher Reinheit zu spielen. Die Namen der ganzen Töne sind bekanntlich C D E/F G A H/C, die dazwischenliegenden halben haben doppelte Namen, je nachdem sie von dem niedern erhöht oder von dem hohen vertieft angenommen werden: Cis, Dis, Fis, Gis, Ais; Des, Es, Ges, As, B.

Es ist nicht unwichtig dies kunstreiche Tonsystem im Auge zu haben um die Ueberzeugung daß die Kunst nicht Wiederholung und Nachahmung eines Gegebenen, sondern freie Idealschöpfung auf Grundlage der Naturgesetze ist, durch Betrachtung der Musik, wo dies am deutlichsten zu Tage kommt, auch für die übrigen Künste zu befestigen und durch den Schein sich nicht beirren zu lassen. Unsere Tonreihe ist kein bloßes Nebeneinander, wird nicht durch abstract gleiche Abschnitte gebildet, sondern durch das harmonische Verhältniß bestimmt, sodaß in der Mannichfaltigkeit die Beziehung der Unterschiede und damit die Einheit herrscht. Bei zu nahen Tönen käme der Unterschied nicht zu seinem Recht, und ebenso fehlte die Klarheit der vermittelnden Beziehung, die Einfachheit des Schwingungsverhältnisses.

Die Forschungen von Helmholtz haben dargethan daß jeder musikalische Ton bereits die Harmonie des Grundtons und der mitklingenden höheren Octaven oder Obertöne ist. Denn die Saite schwingt ihrer ganzen Ausdehnung nach, und zerlegt sich zugleich in entgegengesetzt schwingende Theile, wobei die Theilungspunkte — Schwingungsknoten — in Ruhe bleiben. Ist die Saite so in zwei Theile zerlegt, so klingt die obere Octave leise mit, drei Theile lassen die obere Quinte, vier die nächst höhere Octave mit vernehmen; die Terz zu dieser letztern bilden fünf Theile, die fünffache Schwingungszahl des Grundtons. Ist der Grundton C,

so ergibt sich als eine der schwingenden Luftsäule natureigene Tonreihe zunächst

1	2	3	4	5
C	c	g	c_1	e_1.

Und indem wir diese einfachen Zahlen verdoppeln oder combiniren, erhalten wir weiter

6	8	9	10	12	15	16
g_1	c_2	d_2	e_2	g_2	h_2	c_3

Hier sind in den Verhältnissen von 4:5:6, von 10:12:15 der Dur- und Mollaccord gegeben. — Verhalten sich gleichzeitige Schwingungen wie 4:5, so trifft also jedesmal die vierte des einen, die fünfte des andern zugleich unser Ohr; wir summiren dann auch diese Doppelschläge, und so entsteht ein dritter Ton, ein tieferer, der sich zu dem ersten wie 1:4 verhält, also zwei Octaven unter ihm liegt; man nennt ihn Combinationston. Helmholtz hat nun die verschiedenen Obertöne als die Hauptbedingung der verschiedenen Klangfarben nachgewiesen, ja dargethan daß selbst die Verschiedenheit der Vokale darauf beruht.

Hebt man den Dämpfer eines Claviers, und singt man nun einen Ton, so werden von den Bewegungen der Luft durch unsere Stimme alle Saiten leise erschüttert, aber nur diejenige klingt mit welche auf denselben Ton gestimmt ist; denn die anfangs unmerklichen Bebungen derselben werden fortwährend durch die Luftwellen verstärkt welche mit ihnen zusammentreffen, während bei andern Saiten diese Wellen und die eigenen Schwingungen einander störend begegnen und dadurch hemmen. Nun ist der Gang der Schnecke in unserem Ohr durch zwei Membranen in drei Abtheilungen geschieden, und in der mittlern liegen Tausende von mikroskopisch kleinen Blättchen wie Tasten eines Claviers regelmäßig nebeneinander; sie stehen an einem Ende mit den Fasern des Hörnerven in Verbindung, am andern hängen sie mit der Membran zusammen. Es scheint nun daß jedes dieser Blättchen gleich den gestimmten Saiten seine besondere Anzahl von Schwingungen macht und zu denselben erregt wird wenn die entsprechenden von außen herankommen. So vermag das Ohr ein Tongewirr in seine Einzeltöne, zusammengesetzte Luftbewegungen in ihre Theile zu zerlegen. Stehen nun die Schwingungszahlen gleichzeitig erklingender Töne in einfachem Verhältniß, so treffen in regelmäßiger rascher Wiederkehr die Wellenberge einander verstärkend und miteinander verschmelzend zusammen, wie bei der Octave der

vierte, sechste, achte der schnelleren Schwingungen stets mit dem zweiten, dritten, vierten der langsameren sich vereint, oder der vierte, achte, zwölfte der Quinte mit dem dritten sechsten, neunten des Grundtons. Die Mannichfaltigkeit des Unterschiedenen erregt uns, das ebenmäßige Zusammentreffen beruhigt und befriedigt uns; während wir nur eine verworrene unruhige Empfindung erhalten, wenn die Saiten verstimmt sind, sodaß die Wellenberge nicht zusammentreffen, oder wenn dies allzu selten geschieht. Und wenn Wellenberg und Wellenthal einander begegnen, so heben beide einander auf, die Bewegung wird auf einen Augenblick unterbrochen, und solche abwechselnde Steigerungen, Schwächungen und Unterbrechungen des Tons nennen wir Schwebungen. Sie machen den Ton uneben, und dies nennen wir Disharmonie, jenes Wohlgefühl Harmonie. Oder wie Helmholtz sagt: Harmonische Töne fließen zur Einheit zusammen; wenn aber jeder einzelne musikalische Ton für sich im Hörnerven eine gleichmäßig anhaltende Empfindung hervorbringt, stören sich zwei naheliegende ungleich hohe Töne gegenseitig und zerschneiden sich in einzelne Tonstöße, die im Nerven eine descontinuirliche Erregung hervorbringen, und die dem Ohr ebenso unangenehm sind wie ähnliche intermittirende und schnell wiederholte Reizungen andern empfindlichen Organen, flackerndes glitzerndes Licht dem Auge, Kratzen mit einer Bürste der Haut. Diese Rauhigkeit des Tons ist der wesentliche Charakter der Dissonanz. Dagegen fließen consonirende Töne ruhig nebeneinander ab ohne sich zu verwirren, sie selbst und ihre Obertöne.

Unser gegenwärtiges Tonsystem ist weder das Einzige noch das Ursprüngliche. Unser Ohr empfindet nur eine pendelförmige Schwingung als einfachen Ton und zerlegt jede andere periodische Luftbewegung in eine Reihe von pendelartigen Schwingungen, es empfindet diesen entsprechend eine Reihe von Tönen, und jeder Klang eines musikalischen Instrumentes kann also wie ein Accord mit vorwiegendem Grundton betrachtet werden. Ist zwei Grundtönen ein Oberton gemeinsam, so sind sie dadurch naturverwandt. Zwei Töne consoniren um so entschiedener je niedriger die Ordnungszahlen der ihnen beiden gemeinsamen Obertöne sind. So sind innerhalb der Octave Quint und Quart den beiden Endtönen verwandter als Terz und Sext, die nur höhere und schwächere Obertöne gemeinsam haben. So war denn c f g c die erste Tonleiter, und kam d als Quinte von g, b als Quart von f hinzu, so hatte man die gälische wie die chinesische Scala. Die

pythagoreische ward durch eine Progression von Quinten gebildet, deren passende untere Octaven man in den Raum einer Octavenleiter einordnete; sie entspricht im wesentlichen unserer Durscala. Wie die Baustile mit dem Material und der Technik zusammenhängen, so auch die Musik der Vorzeit und verschiedener Völker mit den Tonarten, die nach ästhetischen Principien gewählt wurden; erst der Fortschritt der Menschheit und der auf Harmoniefülle gerichtete Sinn der Neuzeit hat unser Tonsystem entwickelt. Mit Recht mahnt Helmholtz daran daß unsere Molltonart so wenig ein Naturproduct sei wie der gothische Spitzbogen; aber mit gleichem Recht werden wir hinzusetzen daß es immer naturgesetzliche Bedingungen und Verhältnisse sind welche hier wie dort die menschliche Phantasie zum Ausdruck idealer Stimmungen verwerthet um so das Innere im Aeußeren auszuprägen zum seelenvollen Realen.

Tonica nennen wir den Grundton von welchem eine Tonreihe anhebt; wir bestimmen danach das Musikstück, wenn wir sagen es gehe aus A-dur, C-moll u. s. w. Zum Grundton kehrt die Bewegung zurück, um ihn kreist sie wie eine Spirallinie um den Mittelpunkt, seine Lage bedingt daher die Höhe des Ganzen und seine häufige Wiederkehr prägt demselben den eigenthümlichen Charakter auf, und da bestimmte Töne auf Blas- oder Saiteninstrumenten besonders hell und voll erklingen (ich erinnere an die Naturtöne des Horns, den energischen Klang der mit dem Finger nicht berührten Violinsaite), da die größere Höhe stets eine größere Spannung und Lebensenergie bekundet, so ergeben sich daraus kleine Verschiedenheiten der Tonarten, und es wird möglich eine Melodie durch Abweichung aus einer Tonart in die andere in anderer Färbung oder Beleuchtung zu wiederholen, und es besteht die Kunst der Modulation darin ein Musikstück aus einer Tonart in andere überzuleiten und eine reiche anmuthige Mannichfaltigkeit dadurch zu erlangen, während man zuletzt zum Ausgangspunkt wieder zurückkehrt.

Es ist das ästhetische Princip die ganze Masse der Töne und Harmonieverbindungen in eine enge und stets deutliche Verwandtschaft zu einer Tonica zu setzen, aus dieser die Tonmasse zu entwickeln und wieder zu ihr zurückzuführen. So thaten die Griechen in einstimmiger, so thun wir in vielstimmiger Musik. Man hat vielfach geglaubt den Tonarten ganz besondere Eigenthümlichkeiten zuschreiben zu müssen, die eine für diese, die andere für jene

specielle Empfindung empfehlen zu sollen. C-dur soll besonders unschuldig, A-dur zufrieden, D-dur triumphirend, H-dur eifersüchtig, Es-dur liebevoll, D-moll stillgeduldig, H-moll schwermüthig weiblich, Gis-moll griesgrämig, C-moll sehnsüchtig klingen. Mir hat dies nie einleuchten wollen, die Melodie, nicht der Ausgangston als solcher bedingt mir den Charakter des Musikstückes, und ich glaube daß die Theoretiker welche das Wesen einer Tonart bezeichnen wollen, sich dabei von dem Eindruck eines in derselben componirten Werkes leiten ließen, ohne an die vielen andern zu denken die in derselben möglich oder vorhanden sind. Wie möchte sonst Schubert die Tonart E-moll einem Mädchen vergleichen welches weißgekleidet nur eine rothe Schleife am Busen trägt, und Schilling von derselben sagen sie drücke bedingtes Leben, die Klage des Mitgefühls und Jammer über Mangel an Kraft aus? Von E-dur sagte Mattheson es drücke eine tödtliche Traurigkeit und die Verzweiflung hoffnungsloser Liebe am besten aus; Schilling dagegen: Zu Schmerz und Leid ist E-dur nie gestimmt; die Freude lacht und es ist ein Aufjauchzen zu lautem Jubel. Schilling hört in G-moll das mürrische Nagen am Gebiß der Selbstanklage, Mattheson den allerschönsten Ton, der eine ungemeine Anmuth und Gefälligkeit mit sich führt. — Als das petersburger Opernorchester um ½ Ton höher gestiegen war wie das pariser, hätte das dortige C-dur in Paris wie H-dur klingen müssen. Seit der gleichschwebenden Temperatur erhebt sich über jedem Ton eine absolut gleiche Stufenfolge, sind alle Durharmonien von gleicher Reinheit, aber wir können mit Zamminer annehmen daß durch unsere Instrumente und deren Stimmung das Ohr sich vorzugsweise an C-dur gewöhnt hat, in ihm den Ausdruck des einfach Klaren, Entschiedenen und Kräftigen findet, daß unserm Gefühle danach die von hier entferntern Töne und Harmonienverhältnisse sich zum Ausdruck anderer, ja gegentheiliger Empfindungen bieten; ein Uebergang aus C-dur in das nahverwandte G-dur trägt ein weit ruhigeres Gepräge als der in das weit abweichende H-dur. Die Griechen benannten die Tonarten nicht wie wir nach dem Grundton, sondern nach Ländern wo sie ursprünglich geherrscht haben sollten; die dorische war z. B. unser D-moll. Nun sollte nach der Ueberlieferung der Alten die lydische Tonweise zartklagender, die äolische mehr üppiger Art sein, die phrygische wildbegeisternd, die ionische wollüstig weich, die dorische männlich ernst. Sicherlich rührte das nicht von den Anfangstönen, sondern von

der Melodie, dem Rhythmus, ja dem Inhalte des Gedichtes her, welcher von Musik und Tanz begleitet ward; es war die Weise der ionischen, dorischen, phrygischen Kunstrichtung die man bezeichnete, und wollte man sich einer solchen anschließen, so begann man mit dem dort beliebten Grundtone. Es wird erzählt Pythagoras habe einst einen jungen Mann von Eifersucht, Musik und Wein so erhitzt gefunden daß derselbe im Begriff gestanden Feuer an der Wohnung seiner Geliebten anzulegen; da habe der Philosoph ihn dadurch zur Besonnenheit zurückgebracht, daß er eine Flötenspielerin die phrygische Weise mit der dorischen vertauschen ließ. Schwerlich hätte es einen großen Effect gemacht, wenn hier dieselbe Melodie aus D-moll statt aus E-moll geblasen worden wäre; aber ein dorisches Lied hatte ein langsameres Tempo, einen ruhigern Rhythmus, eine sich nicht so sprungweis bewegende Melodie als ein phrygisches, und der männlich ernste Inhalt desselben trat mit der Tonweise vor die Seele; auf diesen Umständen beruhte die Wirkung.

Indem wir uns nun der Betrachtung der Melodie zuwenden, schließen wir die vorläufige Darstellung der harmonischen Grundlage unserer Musik mit den Worten von Leibniz: „Der Genuß der Musik ist eigentlich nur eine unbewußt verlaufende arithmetische Thätigkeit des Geistes; denn es irren diejenigen sehr welche glauben alles was in der Seele vorgeht müsse nothwendig auch zum Bewußtsein kommen. Obgleich also die Seele nur unbewußt die Zahlen erfaßt, empfindet sie dennoch die aus dieser Beschäftigung hervorgehende Wirkung, angenehm bei den Consonanzen, unangenehm bei den Dissonanzen."

So richtig hier unser ästhetisches Wohlgefallen am Klang und Zusammenklang erklärt ist, für das Wesen der Musik reicht dies aber nicht aus, nur die Schale, nicht der Kern ist damit gedeutet. Die Zahlenverhältnisse selbst sind nicht das Bezeichnete, sondern das Zeichen und Mittel. Mit Recht sagt darum Schopenhauer: „Wäre die Musik nichts weiter, so müßte die Befriedigung die sie erregt, derjenigen ähnlich sein die wir beim richtigen Aufgehen eines Rechnungsexempels empfinden, und könnte nicht jene innige Freude sein mit der wir das tiefste Innere unsers Wesens zur Sprache gebracht sehen." Als dies tiefste Innere haben wir den idealen Lebensgrund der Dinge bezeichnet und entwickelt daß ein der Idee gemäßes Werden, der organische Entwickelungsproceß des Seins durch die Tonkunst dargestellt, in der Folge von Ton-

bewegungen der Verlauf einer Gemüthsbewegung abgespiegelt und zur Schönheit verklärt offenbar werde. Ist Klang und Harmonie der Leib, so ergibt sich die Melodie als die Seele der Musik. Den Lebensgrund der Welt nennt Arthur Schopenhauer bekanntlich Willen, und demgemäß sagt er weiter: „Wie nun das Wesen des Menschen darin besteht daß sein Wille strebt, befriedigt wird und von neuem strebt, ja sein Glück und Wohlsein dieses ist daß jener Uebergang vom Wunsch zur Befriedigung und von dieser zum neuen Wunsch rasch vorwärts geht, da das Ausbleiben der Befriedigung Leiden, das des neuen Wunsches leeres Sehnen, Langeweile ist, so ist dem entsprechend das Wesen der Melodie ein stetes Abweichen, Abirren vom Grundton auf tausend Wegen, nicht nur zu den harmonischen Stufen, sondern zu jedem Ton, aber immer folgt ein endliches Zurückkehren zum Grundton: auf allen jenen Wegen drückt die Melodie das vielgestaltete Streben des Willens aus, aber immer auch durch das endliche Wiederfinden einer harmonischen Stufe und noch mehr des Grundtons die Befriedigung.“ Die Musik gibt den innersten aller Gestaltung vorhergängigen Kern oder das Herz der Dinge, wie wir sagen die organische Bewegung des Seins, durch welche alle besondern Gestalten entstehen; die Welt betrachtet Schopenhauer als die Objectivation oder Erscheinung und Verkörperung des Willens; die musikalische Darstellung von Willensregungen wird also der anschaulichen Form von Begebenheiten oder Gegenständen analog sein; aber dies muß, setzt der Denker hinzu, aus der unmittelbaren Erkenntniß des Wesens der Welt hervorgehen und darf nicht mit bewußter Absichtlichkeit durch Begriffe vermittelte Nachahmung sein, sonst spricht die Musik nicht das innerste Wesen aus, sondern ahmt nur seine Erscheinung ungenügend nach. Hatte Leibniz gesagt: Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animae, so wendet dies Schopenhauer für seine höhere Ansicht folgendermaßen: Musica est exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animae. In der That ist alle Kunst die Veranschaulichung derselben Wahrheit, welche der Geist durch die Philosophie sich denkend klar macht: wie der Gedanke die Wirklichkeit nach ihrem Wesen und Werden auffaßt und die Idee als das Princip von beidem erkennt, so ist die Plastik sinnenfällige Darstellung der Idee in räumlich bleibender Gestalt, die Musik in zeitlich werdender Bewegung; die Poesie wird endlich die Idee in der Form des Gedankes selbst aus-

sprechen, wie sie Princip des Seins und Werdens ist und dies im Verlauf von Begebenheiten und Gefühlen zu veranschaulichen, durch Bildlichkeit und im Wohlklang der Rede empfindlich zu machen wissen.

Um den Begriff der Melodie zu gewinnen erinnern wir uns daran daß der freie Fortgang der Töne durch unser Tonsystem schon an ein Gesetz gebunden ist, indem nur diejenigen Töne verwerthet werden welche nach den harmonischen Verhältnissen als für sie wichtige und wohllautende bestimmt sind. Wie die Natur eine Stufenreihe der Wesen zeigt, so die Musik eine solche der Töne; wie ein Typus auf den andern, so ist ein Ton auf den andern bezogen. Wir können vorläufig sagen: Harmonie ist ein Zusammenklang, Melodie eine Folge wohlklingender Töne; das Sinnliche des Wohllauts beruht auf dem Sinnigen des Begriffs; Harmonie ist in eins gesetzte Melodie, Melodie entfaltete Harmonie.

Suchen wir nun die Elemente der Melodie zu ergründen um allmählich zu ihrem vollen Begriff aufzusteigen, so beachten wir zunächst daß wir nach einander folgende Töne durch Stärke, Dauer, Höhe und Tiefe unterscheiden. Selbst wenn sie in gleicher Höhe, gleichlang und gleichstark erklängen, würden wir bald einen iambischen bald einen trochäischen Gang in sie hineinlegen, bald den zweiten und bald den ersten accentuiren, wie wir denn das Tiktak der Uhr bald Tiktak bald Tikták, und zwar nach Willkür hören. Wir eilen oder verweilen mit unsern Gedanken nach unserm Interesse an einer Sache, wir legen Gewicht oder Nachdruck auf Dinge und Worte, unsere Willensenergie spricht sich rhythmisch aus. In allem Werden herrscht Ursache und Wirkung, Bedingendes und Bedingtes, und durch den Pulsschlag des Lebens, durch Aus- und Einathmen, durch Anspannung und Ablassung, Aufregung und Beruhigung ist uns ein rhythmischer Wechsel eingeboren. Wir verlangen ihn und finden ihn auch in der Musik; eine völlige Gleichartigkeit wäre Gebundenheit, die der Freiheit des Schönen und der Natur der Dinge wie des Geistes widerspräche.

Durch Accent und Lage unterschiedene aber gleichlang gehaltene Töne bezeichnen einen festen und ruhigen Gang, wie im canto fermo der Kirchenmusik; ein katholischer Aesthetiker hat dies Anfängliche damit rechtfertigen wollen daß jede Silbe der Offenbarung gleich wichtig sei und die Musik die Worte also in gleicher Länge der Silben singen müsse. So mechanisch nehme ich die

Inspiration nicht, und sehe darin einen Rückschritt, wenn man im protestantischen Choral zu jener eintönigen Weise zurückkehrte, einen Fortschritt wenn man jetzt der Melodie ihren freiern Rhythmus wiederzugeben sucht.

Die Bewegung wird eine rhythmische, wenn die Zeitdauer der Töne an gewisse Verhältnisse gebunden wird und diese in einer gleichen oder symmetrischen Verbindung wiederkehren. Rhythmus ist stets eine Einheit mehrerer Töne, die sich aufeinander beziehen; das Folgende erscheint von dem Vorhergehenden, das Zukünftige von dem Gegenwärtigen abhängig, und so entwickelt sich im Spiele der Wellen ein stetiger Fluß, und wie in der Harmonie das gleichzeitig Unterschiedene, so wird im Rhythmus das nacheinanderfolgend Unterschiedene zur Einheit verknüpft, Sonderung und Einung zeigen sich auch hier. Die Kunst als die das Mannichfaltige beherrschende Einheit muß eine Wechselbeziehung und Ordnung in die Bewegung bringen, und dies geschieht durch das Zeitmaß. Um Regelmäßigkeit und Ordnung in das Unbestimmte der Dauermöglichkeit zu bringen, nimmt die Musik jedesmal eine bestimmte Dauer als ganzen Ton, und bezieht alle Töne darauf, indem sie entweder dieselbe Zeit gleichfalls ausfüllen oder ihre Dauer wiederholt durch Zweitheilung bestimmt wird, sodaß wir halbe, Viertheil-, Achttheil-, Sechzehntheil-, Zweiunddreißigtheiltöne gewinnen. Nur selten wendet man auch die Dreitheilung in Triolen an, man verlängert lieber einzelne Töne um die Hälfte. Durch die Zweitheilung wird eine leichtfaßliche Uebersichtlichkeit erwirkt. Auch die Poesie hat einen Wechsel von betonten und unbetonten Silben, von Längen und Kürzen; sie rechnet zwei Kürzen der Länge gleich, geht aber in der Theilung nicht weiter, der Ton ist hier stets ja auch im Wort Gedankenzeichen. Der regelmäßige Wechsel der Längen und Kürzen bewirkt einen aufsteigenden oder abfallenden Gang, je nachdem die betonte Länge die Kürze zu sich heranzieht oder von sich entläßt; so ist das Heute das Ziel und Resultat der Vergangenheit und die Mutter der Zukunft. Zwei Kürzen vor oder nach der Länge beschleunigen die anapästisch vordringende oder daktylisch abrollende Bewegung. Auch die Poesie bildet Reihen aus wechselnden Spondäen und Trochäen, Daktylen, Jamben und Anapästen, sie stellt Trochäus und Jambus aneinander zum Choriamb, und gibt dem absinkenden Trochäus einen neuen Aufschwung in einer angefügten Länge, dem aufstrebenden Jambus einen verhallenden Nachschlag in einer

Kürze. So bildet die Musik rhythmische Reihen in einem Wechsel langer und kurzer Noten, und wie die Tonfolge von einem Grundton sich erhebt und wieder zu ihm zurückkehrt, so treten aufsteigende und absinkende Rhythmen symmetrisch zusammen, und der eine Gang wird das Gegenbild des andern. Auch die Poesie geht in längern Versen zu größerer Freiheit fort und gestattet Auflösung der Länge in zwei Kürzen, oder eine Länge für zwei Kürzen, wenn auch nicht überall. So besteht der Hexameter aus sechs Gliedern, die das Maß von je zwei Längen haben; die erste Silbe muß stets eine betonte Länge sein, die zweite Stelle kann durch eine Länge oder durch zwei Kürzen ausgefüllt werden. Solche Gruppenbildung führt die Musik im Takte weiter und freier durch.

Der Takt ist ein stetiges Maß, der Rhythmus die Art der Bewegung in ihm. An die Stelle der Wiederkehr der nämlichen Längen und Kürzen tritt der Takt, ein stets wiederkehrendes Zeitmaß von bestimmter Dauer, das aber beliebig durch Längen oder Kürzen ausgefüllt werden kann. Ein einziger ganzer oder halber Ton kann den ganzen Takt einnehmen, ebenso aber auch sechzehn oder acht Sechzehntheile oder eine Mischung von Viertheilen, Achttheilen, Sechzehntheilen u. s. w. Dadurch wird der Musik ein großer Wechsel in verlangsamter und beschleunigter Bewegung möglich, zugleich aber kommt ein fester Halt, eine unverrückbare Gleichheit, ein Ebenmaß zur Geltung. Der Takt folgt dem Gang der Melodie und schmiegt sich ihm an, er hält aber zugleich die Einheit im Ganzen unter der Form des stets wiederkehrenden Gleichmaßes fest. So sind die Säulen eines Tempels von gleicher Stärke, ihre Zwischenräume von gleicher Weite, so wiederholen sich Fenster und Fensterscheiben, ja die einzelnen Quadersteine an gewissen Theilen eines Gebäudes erscheinen einander gleich. Hier zeigt sich die schaffende Thätigkeit des Geistes, die ihr Gleichmaß in die Zeitfolge bringt, wie die Ordnung in der Natur das Werk des ordnenden Verstandes ist. Ohne den Takt einzuhalten wäre es nicht möglich verschiedene Melodien harmonisch miteinander zu verbinden und doch jeder den eigenthümlichen Rhythmus zu bewahren.

Die Takte sind aber nicht blos dem Auge durch die Striche zwischen den Noten, sie sind auch dem Ohr dadurch markirt daß stets der erste Ton eines jeden den Accent hat, die Accente also in festen Zeitabständen stets wiederkehren, mögen nun viele oder

wenige Töne zwischen ihnen erklingen, mögen sie nun auf langen oder kurzen Noten ruhen. Jeder Takt erscheint als ein Glied des Ganzen dadurch daß es in ihm sich abspiegelt, daß der Wechsel von Anstreben und Nachlassen, von Hebung und Senkung, der im Begriff des Rhythmus und im ganzen Musikstück liegt, in jedem einzelnen Takt waltet. Bezeichnen wir die Hebung als Arsis, die Senkung als Thesis, so fällt jene mit dem Accent oder dem Anfang zusammen. Der Takt wird dadurch in sich selbst getheilt, doch geht die Gliederung nicht leicht über die Zwei- und Dreitheilung und deren Combinationen hinaus, damit die erstrebte Uebersichtlichkeit nicht wieder verloren oder erschwert werde. Man kann auf eine Arsis eine oder zwei gleichlange Thesen folgen lassen, dadurch entsteht ein zweigliederiger oder dreigliederiger Takt; nimmt man die doppelte Zahl von Gliedern, so wird er wieder in zwei Hälften zerlegt und erhält der dritte oder vierte Theil einen leichten Accent. Wir haben auf diese Weise $^2/_4$, $^3/_4$, $^4/_4$, $^6/_8$ oder $^3/_8$ Takte, gerade oder ungerade Taktarten, je nachdem die Zahl 2 oder 3 ihnen zu Grunde liegt. Wie mit der Zahl 6 die Consonanz endigt, so auch die Verbindung der Theile im Rhythmus. Der gerade Takt ist ruhiger als der ungerade, im $^3/_4$ Takt wird der erste Theil accentuirt, der zweite hat schwache, der dritte halbstarke Betonung, das gibt den Ausdruck hüpfender, sich um sich selbst herumschwingender, auf- und abgehender Bewegung. Durch den Takt kommt eine gleiche Bewegungsweise in das Ganze; wie sie einmal angeschlagen war wird sie festgehalten und durchgeführt, aber innerhalb ihrer hat die individuelle Freiheit Spielraum. In musikalischen Werken tritt auch Taktwechsel ein, gleichwie auch uns unter veränderten Verhältnissen eine neue Art der Lebensführung möglich ist. So singt Beethoven die Schilderung Italiens in Goethe's Lied in dem ruhigen Zweivierteltakt, den Ausdruck der Sehnsucht in dem Dahin! dahin! am Schlusse aber im Sechsachteltakt. Die Combination der rhythmischen Verhältnisse ist an die Wiederkehr der Accente auf die guten Takttheile gebunden, die Musik gestattet aber die einzelnen Takttheile aufzulösen, zusammenzuziehen, auch durch Momente des Schweigens und der Sammlung in sich, durch Pausen auszufüllen, ja einen Ton aus einem Takt auch in den andern hinüberzuziehen. Die Markirung durch den Accent gewinnt dann etwas Schwebendes, sie ist schwächer als sonst am Beginn, stärker als sonst am Ende eines Taktes.

Vortrefflich hebt Lotze in der Abhandlung über die Bedingungen des Kunstschönen hervor daß unsere sinnende Beobachtung der Welt drei Mächte sich ineinander zum Laufe der Dinge verschlingen sieht: allgemeine Gesetze, theilnahmlos für jede einzelne Gestalt des Erfolgs, eine Fülle lebendiger Wirklichkeit, die mit wunderbaren eingeborenen Trieben der Gestaltung und innerlicher Regsamkeit diese starren Schranken überwebt, und endlich die Spur eines ordnenden Gedankens, der alles einem gemeinsamen Ziele zuführt. Daraus entwickelt er die Bedeutung des Taktes: „Die Natur der Töne, deren Auffassung für uns stets einen Zeitraum füllt, läßt jene Gesetze sogleich als die beherrschenden Mächte der Zeit erscheinen, in deren gleichgültiger Ausdehnung die einzelnen Klänge, um ihr ausdrucksvolles Spiel zu entfalten, kommen und gehen. Neben dem Entwickelungsgange der Melodie bilden die Schläge des Taktes die stets begleitende Erinnerung an das allgemeine Schicksal, dessen abgemessene Kreisungen alle Wirklichkeit hervorrufen und hinwegraffen ohne für die eine mehr Vorliebe zu zeigen als für die andere. Und eben deswegen bedarf der Takt häufig einer Verschleierung; sein starkes Hervortreten, sodaß er sich zum Rhythmus des Ganzen aufdrängte, würde übel zu dem Sinne eines Chorales stehen, in dessen Tönen ja keine hinfällige unter andere Gesetze gebundene Wirklichkeit, sondern die Fülle des höchsten einigen Seins selbst sich entwickeln soll. Desto entschiedener, obwol nur in ernstem und langsamem Gange darf er den starken und festen Grund eines kriegerischen Marsches bilden, in dem der Muth menschlicher Begeisterung sich gern auf die unwandelbaren Geschicke der Welt stützt. Und so mag er denn ungebunden herrschen in jenen Tänzen in denen jede Selbständigkeit und melodiöse Kraft des einzelnen Gemüths sich der nivellirenden Gemeinheit des alltäglichen Taumels der Dinge überläßt.“

Der Rhythmus wird schneller oder langsamer je nachdem viele oder wenige Töne auf einen Takttheil oder Takt kommen. Und wenn in allen Takten auch die Bewegung von der Höhe der Gegenwart fort und niederrollt, so läßt sich die Anziehung eines Höhenpunktes, der nach einem Ziel hinstrebende Gang dennoch dadurch ausdrücken daß man nicht mit dem ersten guten Theile eines vollen Takts beginnt, sondern mit einem Vorschlag, mit einer unbetonten Auftaktnote, von der aus man sich zum ersten Accent hinanschwingt, wodurch statt des trochäischen oder daktylischen Ganges ein jambischer oder anapästischer gewonnen wird.

Betrachten wir ein schwingendes Pendel, so sehen wir wie es von seiner Höhe aus mit wachsender Geschwindigkeit in Gang kommt, und durch diese beschleunigte Bewegung über den Ort der Ruhe, wo es nach dem Gesetz der Schwere verharren würde, wieder emporgetrieben wird; aber durch die entgegenwirkende Schwere, die den abwärts gerichteten Gang beschleunigte, wird der aufwärts strebende stetig verlangsamt, bis auf der Höhe ein Moment des Gleichgewichts eintritt; bei beständigem Anderswerden der Bewegung ist eine Hälfte das symmetrische Gegenbild der andern. Ganz ähnlich ist der Verlauf einer Welle: die Schwungkraft treibt sie empor, langsam breitet sie auf der Höhe sich aus, und mit wachsender Geschwindigkeit senkt sie sich wieder. In diesem Rhythmus, auf welchem jeder einzelne Ton beruht, haben wir den Keim für den rhythmischen Verlauf eines Tonwerks; es ist ein Auf- und Abwogen, ein Anstreben und Zurücksinken, ein Ringen und Fortschwingen von dem Errungenen aus, und wie in der Architektur im Nebeneinander, waltet in der Musik die Symmetrie im Vor und Nach, im Auf und Ab. Ein schnellerer oder langsamerer Rhythmus zieht sich durch eine Reihe von Takten hindurch und macht sie zu seinen Gliedern; jeder Takt ist mit eignem Rhythmus in sich und für sich begabt, wie jedes Glied des menschlichen Leibes organisch ist; aber wie die rechte Seite erst schön wird indem sie in der linken ihr Gegenbild hat und nun die Verschiedenheit des Auges, des Ohres, des Armes, die uns stören würde wenn sie allein bliebe, sich dadurch der herrschenden Einheit unterordnet daß alles Besondere in gleichem Abstand von der Linie der Mitte auf beiden Seiten wiederholt wird, so wird auch die für sich vielleicht unregelmäßige rhythmische Reihe nun als ein Satz behandelt, der seinen direct oder wie im Spiegelbilde ihn wiederholenden Gegensatz erhält, und dadurch tritt eine den Wechsel durchwaltende Einheit hervor, und das Irreguläre regulär sich entgegengesetzt bildet ein symmetrisches Ganzes, gleichwie zufällige Formen centralsymmetrisch wiederholt im Kaleidoskop zu einem gefälligen Sterne werden. So entsteht aus Satz und Gegensatz eine Periode, und eine Periode, dem Verlauf der Welle oder der Pendelschwingung gleich, reiht sich an eine neue, die von der ersten bedingt und unterschieden ist, die wieder in eine andere übergeht. Endlich folgt auf den ersten Theil des ganzen Tongebäudes ein zweiter, der das dort Begonnene erweitert und fortsetzt, der sich an Ausdehnung ihm gleichstellt, und wenn nicht die

Wiederholung des ganzen ersten Theiles abschließt, sodaß der zweite als Mitte zwischen zwei Gleichen steht, so muß der zweite selbst gegen sein Ende hin in klarer Erinnerung das Anfängliche und Hauptsächliche des ersten wieder aufnehmen.

Wie der erste Theil einer Schwingung beschleunigte oder ansteigende Bewegung ist, so drückt der erste Satz einer Periode Spannung, Erwartung, Anstreben aus, und der zweite symmetrische gibt die Befriedigung, Lösung und Beruhigung; so erscheint auch der ganze erste Theil mehr erregt, erwartungsvoll vordringend, der zweite aus der Bewegung wieder zur Ruhe lenkend, ausgleichend, versöhnend. Wenn dann auch die stürmenden Wellen des ersten Theils von neuem anschwellen und höher und höher steigen, so tragen wir das Bewußtsein der erlangten Versöhnung in diesen wiederholten Kampf und fühlen uns jetzt durch das Ganze nicht beunruhigt, sondern emporgetragen und erhoben.

Es ist nicht immer die gleiche Länge der Glieder nöthig, Gewicht und Kraft, die intensive Größe vertritt die extensive und hält ihr die Wage. Je höher der Organismus steigt, desto weniger läßt sich die Freiheit des individuellen Lebens an die abstracte Regelmäßigkeit des Krystalls binden; aber das Gesetz muß er bewahren, sonst wird er verkrüppeln oder verwachsen. Auch in der Architektur verlangen wir die symmetrische Gleichheit nur in der Breitenrichtung, bei der Höhe herrscht Evolution und Proportionalität, die den tragenden Theilen eine größere Ausdehnung zuweist als den getragenen, aber verlangt daß das Kleinere sich zum Größeren wie das Größere zum Ganzen verhält. Auch eine Welle kann steil anbranden und sich dann flach und weit ergießen oder nach breiter Anschwellung jäh abstürzen. Der Inhalt wird die Wahl solcher Formen bedingen. Die Harmonie verlangt gleich der Horizontaldimension die feste klare Regelmäßigkeit, die Entwickelung der Melodie gestattet und fordert gleich der aufsteigenden Verticallinie des Gebäudes größere Freiheit, aber wahre Freiheit, das heißt selbstkräftige Gesetzerfüllung. Wir können auch hier Hauptmann wieder reden lassen. „Daß die Musik zeitlich an dem Hörer vorübergeht, daß wir im Fortgange immer nur das unmittelbar Aneinanderhängende sinnlich vor uns haben, läßt manches Mangelhafte in Form und Führung eines Tonstückes übersehen, was in einer zusammenfassenden, wenn wir so sagen dürfen in einer architektonischen Vorstellung des Ganzen für den innern Sinn sich nicht würde verbergen können. Wie das Schiefe,

das Unsymmetrische und Verhältnißwidrige in sichtbaren Gegenständen, die auf Regelmäßigkeit Anspruch machen, dem gesunden Auge sogleich störend entgegentritt, so würde auch, gleich den Fehlern in der unmittelbaren Accordfolge, das Ungehörige in der modulatorischen Disposition wie in metrischen Satzverhältnissen leicht wahrgenommen werden, wenn der Ueberblick eines größern Zeitganzen in seiner Gliederung nicht an sich schon eine schwerere Aufgabe wäre als die ein räumlich Gegliedertes in seinen Verhältnissen zu überschauen. Es ist aber in der Musik eine solche Architektonik, die hauptsächlich in der regelmäßig metrischen und modulatorischen Beschaffenheit eines Tonstücks besteht, ein so wesentliches Erforderniß daß eine musikalische Composition uns als Kunst überhaupt ohne sie gar nicht ansprechen kann. Für die erste Wirkung scheinen diese Bedingungen weniger von bestimmendem Einflusse zu sein, indem wir auch gestaltlose phrasenhafte Productionen ohne verständigen Periodenbau, ohne organische Einheit des Mannichfaltigen nicht selten einen glänzenden Succeß erringen sehen. In einer dauernden Gunst haben aber immer nur solche Werke sich erhalten können die abgesehen von charakteristischen Eigenthümlichkeiten, von melodischem und harmonischem Reize ein rhythmisch-metrische und modulatorische Ordnung bewahren, das heißt solche die ihre Schönheiten in der Schönheit des Ganzen, in der Wahrheit und vernünftigen Gesetzmäßigkeit der an sich künstlerisch gültigen Form tragen."

Wenn ich sagte daß Melodie entfaltete Harmonie sei, so ist es nicht unwichtig zu erkennen wie jeder wohllautende Zusammenklang von Tönen einen eigenthümlichen Rhythmus in sich trägt. Wir ordnen wieder den Grundton mit der Octave, Quinte und großen Terz zusammen, und erinnern uns daß jeder Punkt das Eintreten einer Schwingung bezeichnet.

Grundton
Octave
1 1 | 1 1 | 1 1 | 1 1 | 1 1 | 1 1 | 1 1 | 1 1 | 1 1 | 1 1 |

Grundton
Quinte
2 1 1 2 | 2 1 1 2 | 2 1 1 2 | 1 1 1 2 |

Grundton
Große Terz.
4 1 3 2 2 3 1 4 | 4 1 3 2 2 3 1 4 |

Die eine Schwingung der höhern Octave fällt gerade in die

Mitte, die zweite trifft mit der der untern zusammen, ein doppelter und einfacher Schlag wechseln regelmäßig miteinander ab; das einheitlich Einfache herrscht noch etwas monoton über den Unterschied und die Mannichfaltigkeit. Reicher und voller gestaltet sich schon die Sache bei der Quint. Hier fallen drei Einzelschwingungen zwischen die Doppelschwingung, und die Zeiträume zwischen ihnen sind symmetrisch verschieden; die Schwingungen des Grundtons und der Quinte verlaufen jede für sich in regelmäßiger Gleichheit, aber bei ihrem Ineinanderwirken folgt und geht dem Zusammentreffen eine der drei Schwingungen der Quinte voraus, und zwischen beiden, also innerhalb der zweiten Quintenschwingung, liegt eine des Grundtons in der Mitte; diese mittlere Zeit ist also in zwei Hälften zerlegt, oder wie die unterschriebenen Zahlen andeuten, es wechselt ein doppeltes Intervall, zwei einfache, wieder ein doppeltes, die beiden kürzern stehen symmetrisch in der Mitte der beiden längern. Bei der großen Terz erhöht sich die rhythmische Mannichfaltigkeit; es verfließt längere Zeit bis die Doppelschwingung eintritt, und wir erkennen ganz genau den symmetrischen Gegensatz der nach der Mitte hin von ihr aus sich rhythmisch entfaltet. Die Periode des Quintenzweiklangs zerlegt sich in vier Theile, deren äußere doppelt so groß sind als die mittlern, wir können sie also durch 6 Einheiten bestimmen, bei der Terz bedürfen wir deren 20. Die kleinste als Einheit zu nehmende Zeit verfließt zwischen der ersten Schwingung der Terz und derselben des Grundtons; eine Schwingung der Terz folgt der andern in der vierfachen Zeit; diese ist durchlaufen, und es folgt in dem vierten Theil dieser Zeit die nun eintreffende Schwingung des Grundtons; es dauert wieder dreimal so lang bis wieder eine Terzschwingung kommt, und dadurch stellt sich nun die zweite Grundtonschwingung in die Mitte der dritten Terzschwingung, und es stehen zweimal 2 Einheiten nebeneinander; es folgen wieder deren 3 bis zur ersten Grundtonschwingung, nach einer tritt dann wieder die Terz ein, und es dauert nun vier Intervallen lang wie am Anfang, bis das Zusammentreffen der vierten Schwingung des Grundtons und der fünften der Terz erfolgt. 4—1—3—2, so vertheilt sich die Zeit in der ersten Hälfte, und von der zweiten Grundtonschwingung aus geht sie umgekehrt fort 2—3—1—4. Auf diesem Rhythmus beruht ein Hauptreiz der Harmonie. Die Stellen wo alle Schwingungen zusammentreffen, sind natürlich die markirtesten, hier verstärkt eine die andere, und

diese Pulse vergleichen sich den accentuirten Takttheilen. Die symmetrische Bewegung zwischen ihnen wiederholt ihre reiche Mannichfaltigkeit, und prägt sie dadurch dem Ohr ein, und Ordnung herrscht in der Fülle.

Angesichts dieser rhythmischen Symmetrie im Accorde erscheint es nicht viel zu viel behauptet, wenn Opelt die Theorie der Musik auf den Rhythmus der Klangwellenpulse begründet wissen will; daß die Musik einzig und allein darauf beruhe, ist das Uebertriebene, weil es die Seele der Melodie außer Augen läßt; aber richtig ist es: „wie die Schönheit des einzelnen Klanges auf der vollkommenen Reinheit und Regelmäßigkeit der ihn bildenden Klangwellen beruht, wie die Töne der einfachen Tonleiter rhythmisch geordnet sind, so beherrscht der Rhythmus auch alle übrigen Elemente und Ordnungen eines musikalischen Kunstwerks. Rhythmische Klangwellenpulse erzeugen die Harmonie der Töne, rhythmisch aufeinanderfolgende Töne und Accorde den wohlgefälligen und nothwendigen musikalischen Takt, rhythmisch geordnete Takte die angenehme Periode, und aus gestörtem Rhythmus entspringt die Dissonanz, der aufregende Takt, die beunruhigende Musik. Wo wie beim heitern Tanz Melodie und Bewegung nur den angenehmen lebenvollen Rhythmen angehören, da wird das Gefühl bis zum Entzücken freudig erregt; wo aber im geraden Gegentheil der Klang-, Takt- und Periodenrhythmus nur in schwer faßlichen Formen erscheint, wo die Dissonanzen herrschen und in aufregender Bewegung einherschreiten, da flieht die Freude und das auf so vielfache Weise bestürmte Gefühl kann bis zur höchsten Unruhe und Erschütterung gebracht werden."

Die Schnelligkeit, mit welcher die Accente der ersten Taktnoten aufeinander folgen, bestimmt das Tempo. Instrumente die nur einen oder wenige Töne haben, wie die Trommeln, wirken durch die Angabe der Bewegung mittels Rhythmus und Tempo allein, sie lassen eine beschleunigte oder verlangsamte Bewegung laut werden, die sich uns mittheilt, sodaß wir zum Beispiel danach marschiren und es uns schwer wird einen andern Gang einzuhalten als welchen sie uns angibt. Das Tempo kommt bei der Melodie sehr in Betracht: zu rasch oder zu langsam genommen zerstört es den Eindruck derselben, denn jede Lebenskraft hat ihrer Natur nach einen eigenen Gang, und wer den ernsten Schritt gebeugter Trauer in Springen und laufendes Hüpfen verwandelt, wird allerdings eine andere Wirkung hervorbringen, und „Ei du lieber

Augustin" recht langsam und würdig vorgetragen wird an den Heiligen choralmäßig erinnern können und nicht mehr die Weise eines Schelmenliedchens scheinen.

Ist denn gar kein Weg,
Ist denn gar kein Steg,
Der zurück mich führet in mein Heimatland?

Diese sehnsüchtig bewegten Verse haben schon ein ziemlich rasches Tempo, aber man verdoppele seine Geschwindigkeit, und man wird eher eine Aufforderung zum Tanz als eine Klage des Heimwehs zu vernehmen glauben. Aendert man noch die Lage der Stimme, so kann man am Ende nach Zerlinchen's kosender Melodie: „Wenn du fein artig bist" in feierlichem Baß auch singen: Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß. Man kann es. Daß aber die Melodie die richtige wäre, könnte man füglich nur dann behaupten wenn sie für jene zärtliche Schalkhaftigkeit doch nicht gepaßt hätte, wenigstens nicht die völlig entsprechende gewesen wäre. Hätte Hanslick recht, könnte man mit ganz verschiedenen Texten beliebig wechseln, so hätte Gluck viel vergebliche Mühe aufgewandt, so wäre es gar nicht so übel daß man Messen über die Grundmelodie weltlich frivoler Lieder componirt, und Zamminer dürfte nicht von Ausartung des Geschmacks reden, wenn ein in Avignon 1835 erschienenes Werk: Concerts spirituels ou recueil des Motets pour les offices et les saluts des fêtes solennelles den Text Lauda Sion salvatorem zu Mozart's Champagnerlied, Docti sacris institutis zu Leporello's „Keine Ruh bei Tag und Nacht", Inviolata, integra et casta Virgo Maria zu Weber's Jungfernkranz enthält. Mozart war anderer Ansicht. Er kritisirte einmal eine dem kirchlichen Text unangemessene Melodie dadurch daß er sie zu den Worten sang: Hol' der Geier, das geht flink! wo sie denn ganz passend erschien. Händel hat einzelne melodische Motive, die ihm lieb waren, in verschiedenen Perioden seines künstlerischen Schaffens wieder aufgenommen, aber wenn er sie aus der Oper ins Oratorium übertrug, so geschah es weil sein großartig ernster Sinn schon in die weltliche Lust eine höhere Weihe hineingelegt hatte, und er that es mit so feinen und verständigen Umbildungen, daß mit dem tiefern Gedankengehalt auch die Form fortwuchs und zuletzt Leib und Seele völlig einander entsprachen. War das erreicht, dann hat der Meister die Sache stehen lassen.

Käme es auf die Art der Tonfolge nach Höhe und Tiefe nicht an, bestände die ganze Musik nur aus Rhythmus und Tempo, so könnte man auch die C-moll-Symphonie trommeln; man versuche es aber einmal und lasse sie auch von den Instrumenten für die sie bestimmt ist so vortragen daß stets nur eine und dieselbe Note wiederholt wird, und bei aller rhythmischen Schönheit wird das doch viel unerträglicher werden und wir werden weit mehr verlieren als der Fall ist wenn man die melodische Tonfolge bewahrt und den Rhythmus oder das Tempo ändert. Die Melodie entsteht in dem Ineinanderwirken aller dieser Momente, aber die Wahl der Töne nach der Verschiedenheit ihrer Lage, die auf- und abgehende Bewegung von der Tiefe zur Höhe und von der Höhe zur Tiefe ist nicht das kleinste unter ihnen, eher das wichtigste, für geistigen Gehalt und Seelenausdruck bedeutendste.

Jede Stufe unserer Tonleiter ist durch ein harmonisches Moment des in sich abgeschlossenen Systems bestimmt, keine ist für sich allein da, jede weist durch ihre Verhältnißmäßigkeit auf die andere hin, und in dem wechselseitigen Bedingen und Bedingtsein ist ein organischer Zusammenhang aller vorhanden. Wohl kann man mit Hauptmann sagen: „Hier ist menschlich beseelt sich selbst bildende Bildung, vernünftiges Sein und Werden in Klängen und Klangbestimmungen, etwas Höheres als das natürlich Gegebene und künstlich Gemachte.“ So erscheint nicht blos der Reiz der freien Bewegung, sondern zugleich die Nothwendigkeit und Sicherheit des Gesetzes, wenn die Bewegung der Melodie auf der Tonleiter hinan und hinab steigt, denn sie trifft überall auf bestimmte Stufen eines harmonischen Systems, auf naturverwandte Klänge; so scheint das Gesetzliche wol als Schranke der Willkür, aber als Förderung und Stütze der vernünftigen Freiheit, die den Zweck der Schönheit erreichen will.

Wir können uns zunächst auf der Tonleiter von Stufe zu Stufe auf und ab bewegen. Das wird gleich einer geraden Linie einen ununterbrochenen Fortgang, eine stetige ruhige Entfaltung ausdrücken, und unter Umständen kann dies in Verbindung mit andern Tonfolgen charakteristisch wirken, für sich allein aber entbehrt es der Mannichfaltigkeit. Der Aufschwung durch Terz und Quint zur Octave erreicht die Lebensverdoppelung durch die harmonischen Intervallen, er ist ein kühner und directer Gang nach dem Ziel ohne Hinderniß, ohne innere und äußere Hemmung, er hat etwas sieghaft Wohlthuendes, aber auch in ihm kommt der

Reichthum des Lebens mit seinen Wechselbeziehungen der Dinge und des Gemüths noch nicht zu seinem Recht. Wir wollen einen Fortgang der zwischen verschiedenen Tonhöhen wechselt, dabei aber doch seine Stetigkeit bewahrt, wir wollen daß dem schnellern und langsamern Rhythmus auch jetzt eine größere, jetzt eine geringere Tonferne entspreche, wir wollen in der Wellenlinie des sich Hebens und Senkens das in sich Gerundete und Fließende genießen. Der Fortgang von einem Ton zum andern wie sie auf der Tonleiter folgen, ist ein ruhiges Nebeneinander; der Fortgang zur Terz ist entschiedener und bestimmend. Die kleine Terz drückt noch mehr ein Sehnen und Verlangen aus, Wehmuth und wankende Unruhe, ein Streben das sich über das Gewöhnliche erhoben, aber seinen Zweck noch nicht erreicht hat; die große Terz hat einen dem Ausgangspunkt schön entsprechenden und doch nicht zu fernen Ton gefunden, ihr Eintreten charakterisirt sogleich die klare helle Durtonart und ihre Activität, während mit der kleinen Terz auch für die Accorde das passive Moll gesetzt ist. Die Quart ist für sich schwer zu treffen, wenn sie nicht von der Quinte aus die höhere Octave bildet; als solche hat sie volle Entschiedenheit, sonst verhält sie sich zur Quint wie die kleine zur großen Terz. Die Quint gibt ein Gegenbild des Grundtons, das aber zugleich auf noch Höheres hinweist. Sext und Sept gewähren für sich mit dem Grundton nicht den Wohlklang wie die Quint, und sind doch entlegener, sie drücken ein Verlangen aus, das dann die Octave in der Erhöhung des Tons auf eine neue Lebensstufe befriedigt. Ueber die Octave hinausgehende Intervallen haben etwas Ueberschwengliches, Gewaltsames, ein gespanntes und überspanntes Wesen, das aber natürlich auch charakteristisch sein, eine überwallende Gemüthsbewegung ausdrücken und zu befriedigendem Schluß geführt werden kann. Das Beharren auf einem Ton bezeichnet das Beruhen auf einer Empfindung; so singt Adam in Haydn's Schöpfung: Holde Gattin! So stehen, wie schon erwähnt, die Meereswogen bei Händel mauerfest. Starker Wechsel in Höhe und Tiefe dagegen gibt leidenschaftliche, heftige, unruhige Gemüthsbewegung kund, sanfte nahe Uebergänge lassen die Töne ineinander gleiten und verschmelzen, sie wiegen zur Ruhe.

Alles seither Erörterte, taktlich gegliederter Rhythmus und seine periodische Symmetrie, Tempo, Mannichfaltigkeit der harmonisch bestimmten Töne, bildet das Material oder den Leib für die Melodie; diese, das eigentliche Wesen der Musik entsteht, wenn eine

Seele sich des organischen Stoffes bemeistert und nun ein Lebensbild in der Bewegung ausgeprägt wird. Ein Gedanke, ein idealer Zweck muß Tonfolge, Rhythmus und Tempo gleichmäßig bestimmen, eines auf das andere beziehen und ihr innerlich bedingtes Ineinanderwirken so gestalten daß jedes Element nach seiner Art und Leistungsfähigkeit sich sowol für sich als in beständigem Bezug auf die andern um des darzustellenden Ganzen willen bethätigt. So wenig als das Knochengerüste für sich oder die Muskeln oder die Nerven den organischen Leib ausmachen, sondern nur ihr Zusammensein, ihre Einheit und Gemeinsamkeit, so wenig ist eines jener Momente für sich schon die Melodie, sie werden zu ihr durch den einen Lebensgrund, der sie hervorruft um in jeder und in allen zumal sich zu gestalten, der die Art, das Maß, das Ziel seiner eigenen Bewegung in ihnen abspiegelt. Ein Grundgesetz liegt auch hier sogleich in der Natur des Tones selbst, die Erfüllung desselben aber ist eine freie That des Künstlergeistes. Der Ton ist Schwingung; die Bahn des Pendels geht von der Höhe zur Tiefe wieder in die Höhe, die Welle schwillt zur Höhe hinan und senkt sich wieder nach dem Ausgangspunkt zurück, Wellenberg und Wellenthal verhalten sich symmetrisch zueinander, und ihre Ausgleichung ist die ursprüngliche Ebene. So erhebt sich eine Gemüthsbewegung in unserm Innern, so wächst sie zu einem Gipfel empor und verschmilzt von da aus allmählich wieder in die Totalität des Geistes, der nun durch sie bereichert ist. Der musikalische Gang drückt dies gleichfalls aus, sein Schema ist ihm in der Natur des Tons und in der Bewegung des Gemüths gegeben, aber wie hoch er sich erheben, wie rasch er anstreben, welche Stufen er verweilend festhalten, welche er flüchtig berühren oder überspringen will, das ist nunmehr die Sache des Künstlers und hängt von dem Inhalte ab, der seine Seele erfüllt, und der ihm nicht zur sichtbaren Gestalt wird wie dem Plastiker, noch zum wortbestimmten Gedanken wie dem Dichter, sondern der sich durch den Rhythmus seiner Lebensbewegung unmittelbar kund geben und uns in diesen Rhythmus hineinziehen will.

Melodie nennen wir eine rhythmische in sich mannichfaltige Tonreihe, die von einem geistigen Mittelpunkte getragen und zum Ganzen zusammengeschlossen wird, oder die Offenbarung einer Idee durch ihre Bewegung in ihrem organischen Werden mittels des Wohllauts der Töne. Sie hebt mit einem Grundton an, dessen Keimkraft sich in den nachfolgenden Klängen entfaltet und

dadurch sogleich sich Richtung und Schranke in dem Bereich des Möglichen bestimmt, gleichwie durch die ersten Blätter schon der Typus einer Pflanze klar angedeutet ist. Das organische Werden ist kein maß- und zielloses Hin- und Herschweifen, sondern maßvoll gehaltenes Streben nach einem Ziel, das als Zweck der Bewegung in derselben mächtig ist. Es schöpft aus dem Centrum seine Kraft, und umkreist dasselbe in immer neuen Windungen. Gleich der Pflanze hat auch die Melodie Knotenpunkte der Entwickelung, wo sie eine angestrebte Lebensstufe erreicht hat und nun ausruht, während sie frische Aussichtspunkte gewinnt. Gleich dem menschlichen Leben hat sie ihr Tempo und die Pulsschläge des Taktes, bewegt sie sich auf- und absteigend in gemessener Kraft, ruhiger Würde, einfacher Klarheit, oder schwankend, träumerisch, jetzt leichten Sinns dahinscherzend, jetzt in sich brütend, jetzt stürmisch und hastig; sie hat Hemmungen zu überwinden an die sie herantritt, vor denen sie zurückweicht, aber um einen neuen Anlauf zu nehmen und sich in kühnem Sprung über den Widerstand hinwegzuschwingen; sie ist jetzt flüchtig und leicht geflügelt, jetzt voll ernster Schwere; nach vergeblichen Versuchen, nachdem sie dann das Ziel übersprungen hatte, wiegt sie sich behaglich frei auf dem glücklich erreichten Gipfel. Aber der Mittelpunkt, von dem sie ausgegangen bewahrt seine anziehende Kraft, und während das Ringen des Emporstrebens noch in ihr nachzittert und die Erinnerung an die durchschrittenen Stufen in ihr erhalten bleibt, steigt sie wieder herab nicht ohne sehnsüchtige Blicke nach der Höhe zurückzuwerfen, nicht ohne sich in entlegenere Tiefen hinabzusenken, aus denen sie aber wieder aufschwebt um ihren Kreislauf in sich zu schließen und zu vollenden.

Ist unser Gefühl einer Sache Herr geworden und hat unser Leben sich darin gesteigert, so will es sich nun auch genießen und des Besitzes sich erfreuen; haben wir einen Tongang vernommen, dessen Bewegung wir mit steigender Lust gewahrten, dessen Ziel wir wol ahnten, aber doch noch nicht kannten, so wollen wir nun mit dem Bewußtsein dieses Ziels, mit der Erkenntniß des Zwecks diese Bewegung nochmals anschauen um sie völlig zu verstehen: daher bedarf die Musik der Wiederholungen, die sie für ganze Sätze, für längere Reihen eintreten läßt, mit denen sie uns aber auch in einzelnen Takten und kleinern Taktgruppen ergötzt. Eine Tongruppe in bestimmter Folge, deren Intervallen, deren Rhyth-

mus sich auf ähnliche Weise in einer höhern oder tiefern Lage wiederholt, nennen wir dann ein musikalisches Motiv.

Auf der einen Seite durch die Takte, auf der andern durch musikalische Motive gewinnt die Melodie Gliederung in sich. Die Schönheit beruht auf dem Ineinanderwirken beider Factoren, darum müssen sie aber eine gewisse Selbständigkeit haben und von dieser aus einen freien Bund schließen. Die Melodie wird leiermäßig, wenn die musikalischen Motive sich stets im Takt begrenzen, wenn die Noten die der Gang der Melodie als bedeutende fordert und setzt, immer auch an den Stellen stehen die den Accent des Taktes haben. Gerade so ist es mit dem cäsurlosen Vers in der Poesie, und wenn jedesmal mit dem Jambus, Trochäus oder Daktylus auch das Wort endigt, und der aufwärts strebende oder herabfallende Gang des Rhythmus damit ausschließlich ohne alles Gegengewicht herrscht, so entsteht eine kampflose Eintönigkeit, an der wir kein Wohlgefallen haben; die Cäsur schneidet hier ein, sie endigt und beginnt ein Wort mitten im Verstakt und der Sinn zieht sich in den neuen hinüber, und der Tonfall wird dadurch in Trochäen ein iambischer, in Daktylen ein anapästischer. Die Musik erreicht dies rege Leben, diese einen Gegensatz in sich erzeugende und überwindende Energie der Schönheit dadurch daß sie für die melodische Folge bedeutende, der Harmonie nach erwartete Töne an die Stelle der Thesis setzt, und den Accent der Arsis auch manchmal auf melodisch minder wichtige Stellen legt, wodurch beide Elemente in ihrer Selbständigkeit erscheinen, wo unsere Erwartung des wohlklingenden Tons oder des metrischen Accents befriedigt, eine Unbefriedigung aber dennoch zurückgelassen und einem weitern Wunsch und Streben Raum geboten wird, der Hoffnung nämlich daß der Gegensatz beider Factoren sich löse und die melodisch bedeutende Note auch den guten Takttheil einnehme. Indem somit beide Factoren bald zusammengehen, bald sich scheiden, miteinander ringen und sich dann versöhnen und wiederfinden, erfreut uns die im Mannichfaltigen sieghafte Einheit. Wäre der Wechsel des Rhythmus und der Töne aneinander gebunden, so erstürbe die Anmuth unter dem Zwange der Nothwendigkeit; da aber der Einklang aus dem Unterschied und der Selbständigkeit der Elemente hervorgeht, erfreut uns die Freiheit des Schönen. So sind Spondäen und Daktylen, aber auch Worte die Glieder des Hexameters, ähnlich wie die Takte und die ideal gehaltreichen Noten der Melodie, und indem Spondäen und

Daktylen auch innerhalb der Worte endigen und beginnen und ein Wort oft verschiedenen Versfüßen angehört, indem die Toufiguren auch mit einer accentlosen Note anheben und in die folgenden Takte sich fortsetzen und innerhalb eines solchen noch vor seinem Ende einmal schließen um sogleich in eine neu werdende Gestalt überzugehen, gewinnt die Melodie, gewinnt der Vers Fluß und Leben, und verschlingt und verkettet das Ganze die beiden nebeneinander bestehenden Elemente ineinander, gerade wie die Knochen des menschlichen Leibes durch Sehnen und Muskeln auf- und abwärts aneinander gefügt sind.

Wie aber die organische Gestalt von einer stetigen, wechselnd bewegten, gegliederten Linie so umschrieben wird daß diese in ihren Ausgangspunkt zurückkehrt, und damit das Ganze abschließt, ähnlich ist es auch in der Melodie; der Grundton vou dem sie ausgeht ist auch der Mittelpunkt um den sie kreist, den ihr Auf- und Absteigen berührt und umklingt, zu dem sie am Ende sich wieder hinwendet, um am liebsten in ihm, oder doch in einem harmonisch ganz nahe verwandten, den Grundton gleichsam mit der Entwickelung bereichert darstellenden, das Tonbild als ein in sich vollendetes, abgerundetes auch zu schließen.

In der Melodie erscheint der Organismus des Tonwerks beseelt, sie ist es welche ihm den innern und äußern Zusammenhang verleiht, den Lessing in der Dramaturgie mit dem entscheidenden Ausspruch fordert: „Wer mit unserm Herzen sprechen und sympathetische Regungen in uns erwecken will, muß ebensowol Zusammenhang beobachten als wer unsern Verstand zu unterhalten und zu belehren denkt. Ohne Zusammenhang, ohne die innigste Verbindung aller und jeder Theile ist die beste Musik ein eitler Sandhaufen, der keines dauernden Eindrucks fähig ist; nur der Zusammenhang macht sie zu einem festen Marmor, an dem sich die Hand des Künstlers verewigen kann.“ Darum ist es nicht zu viel gesagt wenn Köstlin den Satz aufstellt daß alle Musik Melodie ist. „Die Fälle“, setzt er hinzu, „in welchen um besonderer Wirkungen willen Rhythmus oder Harmonie allein dominiren, können nur Ausnahmen sein, da Rhythmus noch keine Musik, Harmonie aber Musik noch ohne distincte und lebendige Form ist. Maß und Energie der Bewegung gibt der Rhythmus; seelenvolle Innigkeit, Schmelz, ausdrucksreiche Färbung und Markirung gibt die Harmonie, alles andere aber, Begrenzung, feste Gestalt, anschaulichen Fortgang, Sinn und Klarheit, directen Ausdruck der

Stimmung und Empfindung, Charakter und Leben erst die Melodie. Sie erst gibt zu der Färbung das Licht, den Umriß, die Zeichnung, die Belebtheit und innerlich rhythmische Bewegtheit des Kunstwerks hinzu. Bezeichnend ist es in dieser Beziehung daß man nur eine melodische oder melodiöse Tonfolge einen Gedanken nennt, ein Etwas bei dem man zu denken und nicht blos äußerlich aneinander Gereihtes zu hören bekommt; die Melodie ist eine gedankenmäßige, das Viele zur Einheit eines Ganzen gestaltende Gliederung eines Tonmaterials." Ich möchte nur daran erinnern daß die Melodie den Rhythmus in sich enthält, daß sie nicht blos in der Verschiedenheit der Töne nach Höhe und Tiefe besteht, sondern an sich eine rhythmische Tonreihe ist und die Harmonie zu sich heranzieht. Jede Bewegung erhält durch ihren Zweck auch ihr Tempo und ihren Rhythmus, und dies ist ein so nothwendiges und mächtiges Mittel ihr inneres Leben zu äußern, daß wir sahen es glaubten Manche darin den ganzen Begriff der Musik zu haben. Aber der Rhythmus für sich, der von der Seele gestaltete Leib, wäre ohne sie nur ein Leichnam. Die Melodie veranschaulicht das innere Leben; seine wesenhafte Innigkeit wird von der Phantasie erfaßt um durch ein bewegtes tönendes Abbild ihrer Bewegung dargestellt zu werden; die geisterzeugte Form dieser Bewegung, wie sie sowol eine auf- und absteigende als beschleunigte und verlangsamte, rhythmisch gegliederte ist, erlangt die Weihe der Schönheit dadurch daß die innere Einheit des Wesens oder der Stimmung ihren Gang und Verlauf durchdringt, ihrem Flusse Ordnung und Zusammenhang verleiht, das Gesetz der Natur auf eine freie neue Weise erfüllt. Auf dieser Erfüllung des Naturgesetzes beruht dann wieder das Ansprechende der Melodie, sie wird dadurch zu einem Ausdrucke der gemeinsamen Vernunft, die Alles durchwaltet, der Weltseele, die aller Seelen Quell und Meer genannt werden kann. Hierauf beruht ihre Wahrheit; wird uns dieselbe nun in der sinnlich gefälligen anmuthigen Weise durch wohllautende harmonische Klänge offenbar, so entsteht die Schönheit.

Ist uns diese die volle Lebensblüte und Verklärung der Natur, so stellt die Musik uns dar daß die Entwickelung der Wesen eine organische ist und daß jedes darum seine eigene Lebensmelodie anstimmt und durchführt, die wir im Geräusche der Welt, in den Störungen und Kreuzungen der Begebenheiten untereinander nicht recht vernehmen, die uns aber in der Kunst dennoch als die

Wahrheit des Seins beseligt. Die Musik beruht auf dem einträchtigen Zusammenklang des Vielen, und diesen kann sie darstellen wie keine andere Kunst. Wollen in der Poesie die Menschen durcheinander reden, will einer beginnen und antworten ehe der andere fertig ward, so entsteht ein unleidliches Gewirr, wo niemand sein eigenes Wort hört; die Musik aber vermag viele Stimmen zugleich sich auch gegeneinander bewegen, jede ihre eigene Aufgabe vollbringen und doch das Ganze zu um so herrlicherm Wohllaut gelangen zu lassen. Aus den Dissonanzen entwickelt sie den vollen und reinen Accord, die verschiedenen Stimmen weiß sie zu vereinen, und so führt sie auch die Herzen zueinander, so vereinigt sie die Menschen zu gleicher Stimmung, und wiederum greift die gemeinsame Stimmung zu ihr; sie ist die geselligste Kunst, und wenn wir in der Geselligkeit uns erholen und im freien Spiel der Geisteskräfte und ihrer Wechselerregung uns ergötzen, so tritt die Musik gern heran und erfüllt uns die Zeit mit einem Inhalte der das Ohr anspricht, das Gemüth befriedigt und in seine Harmonie uns selbst hineinversetzt.

Die mit der Melodie verbundene Harmonie haben wir nun noch zu betrachten. Wir erinnern uns daß jeder musikalische Ton schon von seinen Obertönen harmonisch begleitet ist, daß die Melodie nur durch die harmonischen Verhältnisse bestimmte Töne verwendet, die also aufeinander hinweisen, und gerade die harmonisch befriedigendsten sind es denen auch die Tonfolge zustrebt, auf denen sie ausruht, die wir deshalb nicht blos in dem Gedächtniß auf den Grundton beziehen, sondern lieber zugleich mit ihm wollen erklingen hören. Auch hier kommt uns die Natur entgegen. Schlagen wir auf einem reingestimmten Saiteninstrument einen Ton an, so erklingt die Octave, die Quint, die Terz leise mit. Wir haben dessen schon gedacht; und diese geheimnißvolle Sympathie war nicht schwer zu erklären. Die von der angeschlagenen Saite erregten Luftwellen treffen nicht blos unser Ohr, sie treffen alle um sie befindlichen Gegenstände, und die Bedeutung des Resonanzbodens beruht ja darauf daß er die Schwingungen der Saiten in sich nachzittern läßt und sie durch seine Mitbewegung verstärkt. Leichtbewegliche von den Schwingungen der Luft berührte Körper werden durch sie in dieselbe Bewegung versetzt. Die Saite der höhern Octave wird ebenfalls von den Luftwellen berührt, wir nehmen an daß 200 Schläge in einer Secunde sie treffen, sie selbst aber macht gleichzeitig deren 400; da nun stets mit ihrem

eigenen zweiten, vierten, sechsten Erbeben ein neuer Anstoß von außen zusammentrifft, so wird jenes allmählich dadurch so verstärkt daß die Saite selbst zu tönen beginnt. Andere Saiten als die zum Accord gestimmten werden aber nicht miterklingen, weil die kleinen Bebungen in welche sie durch die Luftwellen versetzt werden, diesen nicht gleichmäßig gehen, und darum nicht verstärkt, sondern gehemmt und durchkreuzt werden und somit wirkungslos bleiben. Wie andere im harmonischen Verhältniß gestimmte Saiten mitklingen, so bilden sich innerhalb der einen und ganzen schwingenden Saite oder Luftsäule Schwingungsknoten, und die Hälften, die Drittel und Viertel des Ganzen vollenden ebenfalls nun kleine Schwingungen für sich, sodaß die höhere Octave, deren Quinte, die Doppeloctave ganz leise miterklingen. Auf die erörterte Art bieten sich dem Ohr complementäre Töne, wie das Auge, nach Totalität strebend, die ergänzenden Farben sich erzeugt, wenn sie ihm nicht geboten werden. Die Aufgabe der Kunst ist es beidemale das in der Natur leis Angelegte energisch hervorzubilden. Ein Fortschreiten der Melodie in Accorden macht es möglich den einheitlichen Zusammenhang dadurch vernehmen zu lassen daß stets im folgenden ein Ton des vorhergehenden erhalten bleibt oder daß jeder schon auf den kommenden hindeutet.

Ließe man nun alle Töne einer Melodie durch die begleitenden Stimmen im vollen und reinen Accord erklingen, so würde überall gleiches Gewicht auf jede Note gelegt, was doch die Melodie selbst nicht will, die dadurch einem Bild ohne Licht und Schatten, einer Schrift ohne Drucker und Haarstriche ähnlich würde; sodann fehlte den an die leitende Stimme gebundenen Begleiterinnen alle Selbständigkeit eigener Bewegung, damit dem Ganzen die nothwendige Freiheit; endlich genössen wir einer vollständig harmonischen Befriedigung auch da wo im Gang der Tonreihe das Ziel erst erstrebt wird und Verlangen, Verfehlen, Sehnen walten. Darum wird die Begleitung bald voller, bald leiser sein, und manchmal die Melodie allein ihren Weg gehen lassen, manchmal neben derselben auch einen eigenen Weg mit schnellerer oder langsamerer Bewegung einschlagen, und auch Dissonanzen eintreten lassen, deren Entstehen und deren Auflösung gerade den melodischen Ausdruck erst vollständig und verständlich machen. Denn daß die Melodie noch unbefriedigt sucht und strebt, wird uns sogleich deutlich wenn wir dabei Dissonanzen hören, und wenn sie zum Einklang geführt werden indem zugleich der Tongang sein Ziel

findet, so haben wir die doppelte Bewähr des Glücks und Gelingens, die doppelte Freude. Man legt oberhalb, innerhalb, unterhalb zweier Töne einen dritten, der wol mit einem, nicht aber mit beiden harmonirt, und stellt dann an die Stelle eines dieser Töne einen neuen der mit den beiden bleibenden gut zusammenklingt. Die Discordanz, das Mislingen, das unserer Auffassung sich sträubt, gibt uns das Bild der unserm Willen widerstrebenden, in sich zwieträchtigen und wirren Welt; in der Concordanz zeigt sich uns der Friede der Dinge untereinander und mit unserm Gemüth. Die natürliche und die sittliche Weltordnung lassen jene Verwirrung nicht aufkommen, aber der persönliche Wille vermag von dem allgemeinen Willen und seinem Gesetz sich abzuwenden, zu verkehren und die Entwickelung zu stören; doch hebt er die Wahrheit des Gesetzes nicht auf, und wider Willen muß er dem Geist des Ganzen dienen, der über ihm mächtig ist, bis er sich demselben wieder versöhnt. Darum stehen in der Musik zwischen Discordanz und Concordanz die Dissonanzen, Accorde bei denen auf der Basis gesetzmäßigen Einklanges ein minder harmonischer Ton erklingt. Sie stehen innerhalb der Entwickelung, der Friede wird im Streit errungen, der Gegensatz löst sich zur Liebe, mit den Dissonanzen wird nicht geschlossen, sondern das Zwieträchtige wird dadurch aufgehoben daß ein anderer Ton angestimmt wird der nun vollständig einheitlich mit den Genossen zusammenklingt.

Vollkommen consonirende Vierklänge enthalten immer die Wiederholung eines schon vorhandenen Tons in höherer oder tieferer Octave; alle innerhalb einer Octave gebildeten Vierklänge haben etwas Dissonirendes. Hier aber gibt es natürlich verschiedene Grade des Wohl- oder Misklangs. Steht der vierte Ton mit zweien in einem einfachen Verhältniß und ist die Dissonanz vom dritten nicht schärfer als sie das Intervall $^{10}/_{9}$ gibt, so wird der Accord ein einfach dissonirender genannt. Danach ergeben sich in unserm Tonsystem drei einfach dissonirende Vierklänge:

Hauptseptimenaccord: 20 : 25 : 30 : 36.

Weicher Septimenaccord: 10 : 12 : 15 : 18.

Kleiner Septimenaccord mit kleiner Quinte: 25 : 30 : 36 : 40.

Die Verwandtschaft des ersten und dritten leuchtet ein, statt der höhern steht dort die tiefere Octave, dort beginnt 20, hier schließt 40, die übrigen Zahlen sind gleich. Aber bei allen Dreien fehlt dem Schluß die verlangte Höhe, die Octave als Lebensverdoppe-

lung oder höhere Stufe des Grundtons. Hätten wir im Hauptseptimenaccord 40 statt 36, so wäre das Verhältniß das des Durvierklangs: 4 : 5 : 6 : 8, und hätten wir im weichen Septimenaccord 20 statt 18, so wäre dem Mollaccord die höhere Octave des Grundtons angefügt. Nach ihr ist unser Verlangen gerichtet; aber statt sie zu erreichen, werden wir auf einer niedern Stufe festgehalten, die uns nur das Verhältniß von 9 Schwingungen statt der erwarteten 10 (36 statt 40, 18 statt 20) gibt, aber mit mehrern der andern Töne gut zusammenklingt. So haben wir etwas Verschiedenartiges, aber auf der Basis der Harmonie. Die Grundlage der Gesetzlichkeit bleibt bewahrt und klingt durch das Dissonirende hindurch, das Sehnen und Streben nach vollem Einklang, nach allseitiger Befriedigung findet seinen musikalischen Ausdruck. Der volleintretende Dur- oder Mollvierklang erfüllt dies Verlangen und schließt beruhigend und versöhnend ab. Dissonirt der vierte Ton nicht blos mit einem, sondern mit zweien des Dreiklangs, wobei aber die oben angegebene Grenze nicht überschritten werden darf, so ist die Verschiedenheit eine doppelte, der Gegensatz schmerzlicher, das Ringen unbefriedigter, die Auflösung schwerer und nothwendiger. Dissonanzen anderer Art entstehen durch die Vervielfältigung von Zweiklängen, wie durch zwei aufeinander gebaute Quarten (9 : 12 : 16) oder drei übereinander liegende kleine Terzen (75 : 90 : 108 : 125). Setzt man im Vierklang statt der Octave die None, so ist das Ziel überflogen, so entsteht der Eindruck eines Ueberschwenglichen, das ebenfalls nach Ausgleichung und Ruhe begehrt. Verschiedene aufeinander folgende Accorde sind um so faßlicher und sich einschmeichelnder, in je einfacherm Verhältniß die Schwingungszahlen des folgenden zu denen des vorhergehenden stehen. Die Accorde C F A c und C E G c haben zum Beispiel den tiefsten und höchsten Ton gemeinsam und nur die Vermittelung zwischen beiden ist eine verschiedene; dort ist das Verhältniß 12 : 16 : 20 : 24, hier 12 : 15 : 18 : 24. Die Accorde C E G c und As Eis Gis cis haben ganz dasselbe Verhältniß 4 : 5 : 6 : 8, aber dort macht der Grundton 96, hier 100 Schwingungen, und dies Verhältniß (24 : 25) vermögen wir nicht leicht zu fassen; der Accord E G c e wäre unserm Verständniß viel näher gewesen, sein Grundton macht 120 Schwingungen, die sich zu jenen 96 wie 5 : 4 verhalten. Hierauf beruht der Unterschied zwischen näherer und entfernterer Verwandtschaft der Tonarten.

Zamminer, dessen mathematischer Erörterung wir auch hier folgen konnten, bemerkt noch Folgendes: „Eine Dissonanz wirkt im Allgemeinen um so unbefriedigender, je geringer die Aenderung ist durch welche sie einer gefälligen Consonanz zugeführt werden kann. («So nah am Ziel so ferne der Vollendung», klagte ein neuerer Dichter bei äußerm Glanz innerlich unbefriedigt.) Das Ohr begehrt die Auflösung durch Aufsteigen oder Absteigen vom dissonirenden Ton aus, je nachdem der Ton welcher an seiner Statt die Consonanz herzustellen vermag, näher nach oben oder nach unten zu finden ist. Nur dann wenn der Abstand nach beiden Seiten gleich ist, erlaubt das musikalische Gefühl die Auflösung nach beiden Seiten hin mit gleicher Bereitwilligkeit. Es wird aus diesen Erörterungen im Allgemeinen verständlich daß unter einem Leitaccorde eine Dissonanz zu verstehen sei welche in dem musikalischen Gefühl das unzweideutige Verlangen nach der ihr zur Auflösung dienenden Consonanz erregt."

Zugleich sehen wir daß die Dissonanzen und ihre Auflösung mehr der romantischen als der classischen Kunstrichtung eignen, daß ein auf das einfach Plastische gerichteter Sinn vorzugsweise am reinen Accord seine Freude haben, das sentimentale oder humoristische Gemüth dagegen die Dissonanz und ihre Auflösung lieben wird, und daß hierin gerade ein specifischer Charakter des Musikalischen und seines Reizes beruht. Wir sehen danach daß Bettina von Arnim in ihren musikalischen Ergüssen an Goethe diesem, der von der Sept nicht viel wissen mochte, zurief: „Du mußt ein Christ werden, Heide! Die Sept ist der göttliche Führer, Vermittler der sinnlichen Natur mit der himmlischen. Bilde dir nur nicht ein daß die Grundaccorde etwas Gescheiteres wären als die Erzväter vor der Erlösung, vor der Himmelfahrt. Christus kam und führte sie mit sich gen Himmel, und jetzt wo sie erlöst sind können sie selber erlösen, sie können die harrende Sehnsucht befriedigen. So wird nur durch die Sept das erstarrte Reich der Töne erlöst und wird Musik, ewig bewegter Geist, was eigentlich der Himmel ist; sowie sie sich berühren, erzeugen sich neue Geister, neue Begriffe; ihr Tanz, ihre Stellungen werden göttliche Offenbarungen, Musik ist das Medium des Geistes, wodurch das Sinnliche geistig wird — und wie die Erlösung über alle sich verbreitet die von dem lebendigen Geist der Gottheit ergriffen nach ewigem Leben sich sehnen, so leitet die Sept durch ihre Auflösung alle Töne die zu ihr um Erlösung bitten, auf tausend verschiede-

nen Wegen zu ihrem Ursprung, zum göttlichen Geist. Und wir sollten uns genügen lassen zu fühlen unser ganzes Dasein ist ein Vorbereiten Seligkeit zu erfassen." Die Kunst durch leise Uebergänge das Gemüth wie mit schmeichelnder Ueberredung zu führen, dann durch schroffe plötzliche einen heftigen und grellen Effect zu erzielen, gehört der neuern Zeit an; so viele contrapunktliche Studien das spätere Mittelalter und das sechzehnte Jahrhundert machte, noch von Palestrina sagt Krause: „In seinen Werken findet sich meist reine, wenig vorbereitete und vermittelte, durch chromatische Töne nur selten gemilderte Accordfolge, nur seltener und dann bestimmt motivirter Gebrauch der Septimen und des Nonenaccords. Dieser Stil hat einen bleibenden Werth für alle Zeiten als eine in ihrer Art vollendete, im Geist und Gemüth der Menschen tiefbegründete Kunstgattung." Aber auch die andere Weise, als deren Meister wir Beethoven verehren, hat ihre Ehre, und war ein Fortschritt, die Möglichkeit nämlich und die Lust durch häufige Dissonanzauflösung die werdende Schönheit in der Ueberwindung der Gegensätze zu offenbaren. Gerade das ist das echt Musikalische im Unterschied vom Plastischen, welches das Ideal als ein vollendet seiendes hinstellt oder das Reale direct idealisirt. Zudem wecken Dissonanzen die Aufmerksamkeit wie der Widerstand die Kraft, und nur die Ueberwindung des Entgegenstehenden ist Siegesfreude.

Zunächst kann nun eine Melodie als solche herrschen und durch die Harmonie nur verstärkt und mit begleitender Tonfülle ausgestattet werden, sodaß wir eine Folge von Accorden statt von Einzeltönen haben, und dies mag bei einem Choral oder einem geselligen Liede der Ausdruck dafür sein daß die ganz gleiche Grundstimmung der Andacht oder des Frohsinns sich durch alle in gleicher Weise nur nach der Verschiedenheit des Alters und Geschlechts in verschiedener Höhe und Tiefe ausspricht. Dann aber kann eine Begleitung figurirt werden, das heißt es können statt consonirender gleich langer Töne kürzere Tongruppen, Motive auf- und absteigender Bewegung hinzugefügt werden, welche die einfache Linie der Melodie wie mit einem Reichthume von Arabesken umspinnen. Figur nennt man die um einen Ton herum oder von einem zum andern herausgebildete Gruppe von Tönen; es wird am geeignetsten sein in ihr selbst den Gang der Melodie wie im Schattenriß und im Kleinen abzuspiegeln, und so während die einzelne Stimme auf dem und jenem Tone länger verweilt, durch

eine andere Stimme den Gang der Melodie gleichzeitig in kurzen ineinander geschlungenen Läufen vernehmen zu lassen.

Sodann aber kann das harmonische Princip zur Herrschaft gelangen und der melodische Fortgang durch die Harmonie bedingt und um ihretwillen bestimmt werden. Hier werden mehrere Stimmen für sich frei und jede verfolgt ihren eigenen Weg, und doch klingen sie gut zusammen, weil ihre Bahn durch die erzielte Harmonie jeder vorgezeichnet ist. Note steht hier gegen Note, punctum contra punctum, daher der Name Contrapunkt für dies Zusammentönen selbständiger Tonreihen. Wir hören verschiedene Melodien, aber sie heben sich zu einem gemeinsamen Ganzen auf; sie ziehen unsere Aufmerksamkeit nach mehrern Seiten hin, aber nur um aus dem Unterschiede die Einheit als das alle Mannichfaltigkeit Beherrschende hervortönen zu lassen. Wir gewinnen ein anschauliches Bild der Wechselwirkung eigenthümlicher Kräfte und ihrer fortschreitenden Lebensgestaltung innerhalb eines Ganzen und für ein Ganzes. Es ist bei der Bildung der einen Reihe auf die der andern Rücksicht genommen, jede scheint für sich zu sein und sie sind doch für einander da.

Wie die Harmonie der Melodie den Weg weist tritt ganz besonders im Kanon hervor. Er besteht darin daß ein Musikstück in mehrere Theile zerlegt wird, die im Wesentlichen durch Takt und Rhythmus einander entsprechen und damit auch zusammen erklingen können. Dies letztere geschieht nun. Ein Stimme beginnt und singt ununterbrochen das Ganze, und wenn sie fertig ist fängt sie gleich wieder von vorn an. Hat die erste Stimme den ersten Theil vollendet, so beginnt die zweite und singt denselben ersten Theil, während die erste den zweiten vorträgt, und indem diese zum dritten, die zweite zum zweiten fortgeht, erhebt sich die dritte den ersten Theil zu singen; jetzt klingen alle drei Theile zusammen, und wenn dann die erste wieder den ersten singt, so ist die zweite am dritten, die dritte am zweiten; alle drei Theile erklingen beständig nacheinander und miteinander, und die Verschiedenheit besteht nur darin daß nach der Lage der Stimmen jetzt der eine und jetzt der andere höher oder tiefer ausgesprochen wird. Endlich kann man ihn symmetrisch verhallen lassen wie er begann, sodaß nur zwei und zuletzt eine Stimme singen, oder man kann auch mit vollem gemeinsamem Accorde schließen. Harmonie und Melodie erscheinen hier aufs innigste ineinander verwoben, miteinander verschmolzen. Der Kanon stellt dar wie eine neue

Idee zuerst in einem Menschen erwacht und von ihm ausgesprochen wird, und dann andere zum Nachdenken erregt, während der erste sogleich weitere Consequenzen zieht, die dadurch als folgerichtig erwiesen werden daß sie mit dem Ausdruck des ursprünglichen Gedankens, den nun der andere vorträgt, harmoniren. Complicirter wird die Sache, wenn schon nach einem oder zwei Takten, noch ehe ein Theil geschlossen ist, andere Stimmen einfallen und daraus eine verwickeltere Verflechtung der Rhythmen und Tonfolgen sich ergibt. Aber wie im Leben die völlige Uebereinstimmung, der genaue Anschluß eines Geistes an das Werk des andern selten ist und bald auch ermüden würde, wie jede Persönlichkeit auch unter dem Einflusse eines leitenden Genius doch ihm nicht nachbeten, sondern auch das Ihre hinzubringen soll im Concert der Geschichte, so wird gelegentlich an rechter Stelle der Kanon vortrefflich wirken, aber nur von kurzer Dauer sein und der individuellen Freiheit wieder Spielraum gewähren müssen.

Dies geschieht schon in der strengen contrapunktlichen Form, wenn die Stimmen ihre Lagen wechseln, ihre Melodien austauschen, wodurch eine den Inhalt der andern gewinnt und das Ganze durch selbständige Gemeinsamkeit offenbar wird. Dem Stimmenwechsel verwandt ist die Nachahmung: eine nimmt einen Gang der andern auf, sei es in ganzen Theilen oder in besondern Motiven, und stellt ihn nun gleichfalls dar, aber in ihrer eigenthümlichen Weise und Lage, sodaß sie die enge Gebundenheit lösen und die Sache frei erweitern kann. Dabei kann dann die erste Stimme ruhen, wenn die zweite das von jener Vorgetragene auf ihre Art wiederholt, oder es kann die zweite schon anheben noch ehe die erste fertig ist, und ihren Anfang in deren Schluß einflechten, und die erste kann auch weiter fortfahren, sodaß aber in ihrer ferneren Entwickelung ihre eigene Vergangenheit durch die Thätigkeit der zweiten nachklingt. Der Fortschritt erscheint hier bedingt durch die vorhergehenden Thaten und Zustände, deren Einwirkung sich geltend macht. Musikalisch ist dies dadurch möglich daß die Harmonie das Zukünftige und Verflossene bedingt und eint.

Die Wiederholung eines Grundgedankens und damit seine Herrschaft in einem Lebensgebiete, seine Darstellung durch verschiedene Stimmen nacheinander und zugleich in Beziehung zu weitern Entfaltungen, und hierbei dann der Zusammenklang selbständiger Melodien zeigt sich am durchgebildetsten in der Fuge.

Der Name kommt vom Lateinischen fuga Flucht und Jagd. Es ist ein Vorangehen und ein Nachfolgen mehrerer Stimmen in ununterbrochenem Wettlauf nach einem gemeinsamen Ziel, es ist ein eifriger Wettkampf um die gleiche Aneignung einer gemeinsamen Idee. Eine Stimme beginnt und trägt eine Melodie als Thema vor, dann kommt eine zweite Stimme, durch die erste erweckt, um denselben Gang der Töne zu wiederholen; aber die erste hat nicht gerastet, sie geht zu weiterer Betrachtung fort, und stellt dabei dem Thema, das nun die zweite Stimme vorträgt, gleichzeitig einen Gegensatz zur Seite, der aber nun contrapunktlich componirt sein muß um mit dem Thema zu consoniren. Es kommt auch wol noch eine dritte, vierte Stimme, deren jede das Thema in anderer Lage wiederholt, und wenn sie es vollendet und der andern überliefert hat, ebenso auch in den Gegensatz eingeht. Will man dies noch erweitern, so gibt man einen Zwischensatz, aus dem von neuem Thema und Gegensatz aber in veränderter Weise durch ein anderes Eintreten der verschiedenen Stimmen folgen. Zum Schluß läßt man dann diese enger und enger zusammentreten und sich zuletzt in gemeinsamer Darstellung des Themas vereinigen und so ein Ziel und eine Ruhe ihrer Spannung und ihres Drängens finden. Gerade darin liegt das Wesen der Fuge daß das Vernehmen eines musikalischen Gedankens die andern Stimmen nach und nach erweckt ihn ebenfalls darzustellen, während die erste sofort ununterbrochen weiter schreitet; eine einzige wichtige Idee bemächtigt sich eines Menschen nach dem andern, einer nach dem andern spricht sie aus, während die übrigen bald dazwischen bald dagegen arbeiten, am Ende aber alle das Ursprüngliche aufnehmen. So haben wir allerdings ein Drängen und Jagen nach einem gemeinsamen Ziel, indem es aber von der Harmonie beherrscht wird, indem der Fortgang mit dem Anfang wohllautend zusammenklingt, entsteht ein Melodiengefüge; ein Hauptsatz tritt auf, schafft sich ein Gegenbild, legt einen Inhalt vielseitig dar, und alles erscheint nicht blos nacheinander, sondern es wird ineinander verflochten; es waltet die Eintracht des Mannichfaltigen, in der zuletzt alle Unterschiede zur Ruhe kommen, wenn sie in der Darstellung des Themas sich vereinigen.

Das Fugenthema muß ein bedeutender musikalischer Gedanke sein, um welchen der Weltlauf sich verlohnt, und welcher für viele bewegende Kräfte der Inhalt und Kampfpreis zu sein verdient;

es verlangt darum klare Bestimmtheit, Kürze, Kernhaftigkeit, um als stets wiederholter Kern des Ganzen nicht zu ermüden, sondern zu längerm Verweilen, zur Vertiefung in ihn einzuladen. Darum verlangt die Fuge das Gepräge der vorwärtstreibenden Kraft und der Würde, die ja auch mit heiterer Anmuth und Lebensfreude gepaart sein kann, keineswegs steife Gravität und berechnender Verstand zu sein braucht. Die Fuge wird sich zur Darstellung religiöser Wahrheiten und deren dialektischer Entwickelung eignen, und die Religion selbst ist ja auch Freude in Gott, Liebesaufschwung des begeisterten Gemüths. Die Durchbildung wird ein Werk des Kunstverstandes sein, aber die bloße Berechnung allein würde nur eine trockene gelehrte Musik erzeugen oder zu leeren künstlichen Spielereien führen, dergleichen allerdings als Zopf und Perrükenlocke gekräuselt auch in der Musik vorkommen. Das Thema, der Gegensatz müssen vielmehr aus der Tiefe echtkünstlerischer Anschauung und aus der Innigkeit des Gemüths geboren sein, und Sebastian Bach war nicht darum in der Fuge groß, weil er ein ausgezeichneter Harmoniker, sondern weil er ein prophetischer Geist, ein Mann von gewaltigem Herzensdrange war, in der melodischen Gestaltung des Themas mit Wenigem viel zu sagen, in der Entfaltung das Wenige zu Vielem auseinanderzulegen, es auszulegen und wieder zur Einheit zu sammeln verstand.

Größere Tonwerke verwenden einzelne oder harmonisch begleitete Melodien, und bringen Kanon und Fuge an geeigneter Stelle. Sie geben als freier vollstimmiger Satz ein Weltbild durch Melodiengeflecht. Bald nimmt eine besondere Lebenskraft und ihre Entfaltung unsere Aufmerksamkeit für sich allein in Anspruch, bald hat sie ein Geleit consonirender Klänge; dann weckt sie andere zur Nachfolge, ihnen selbst vorauseilend, und wir gewahren dann nicht erst durch nachträgliche Betrachtung, sondern vernehmen unmittelbar im Einklang des Fortschritts mit der vorausgegangenen Weise, die nun von Andern ausgesprochen wird, den einträchtigen Zusammenhang und das Organische der Entwickelung. Oder wie schon Luther sagt, es erklingt eine schlichte Weise und die andern Stimmen spielen und springen gleich als ein Jauchzen um sie herum, verzieren sie wunderbarlich auf mancherlei Art, und führen also geschmückt zusammen einen himmlischen Tanzreihen auf, freundlich einander begegnend und sich herzend und liebend einander umfangend. Freie Melodien als so viele Lebens-

stimmen beginnen dann zugleich ihren Lauf, jede entwickelt sich auf einer andern Stufe, jede geht ihre eigene Bahn, die eine schneller, die andere langsamer, aber es ist Ein Geist der in allen waltet, und in der Harmonie ihres gleichzeitigen Ertönens gibt er herrlich und wunderbar sich kund. Da meint jede selbständig für sich zu sein, aber sie gelangt doch erst im Zusammenhang mit andern und durch die Wechselwirkung mit ihnen zu vollem Dasein, und wie das Ganze mächtig ist als beseelende Kraft in jedem Einzelnen, so dient jedes Einzelne zur Verwirklichung des Ganzen. Die Subjectivität, welche zuerst für sich allein stand, gibt den Ton an und erweitert sich zum Weltbewußtsein, das Allgemeingefühl erhält seine persönliche Spitze, und diese überliefert was sie darstellt wieder den andern, und sie breiten es aus und bilden es durch. Widerstreit, Verzögerung, Gegensätze machen sich geltend, der Schmerz des Lebens wird in unbefriedigtem Verlangen kund, Dissonanzen erklingen, die nach einer Auflösung verlangen und dann diese finden wo auch die Melodien ihr Ziel erreichen.

So erreicht die Musik in dieser Verbindung und Durchdringung von Melodie und Harmonie erst ihren Begriff, und wir können mit Krause sagen daß in der ursprünglichen Poesie der Musik im Gemüthe die Musik jedes Geistes vielstimmig ist. Die Entwickelung des Geistes geschieht ja unter dem Einflusse der ganzen Welt, seine Gedanken verklagen oder entschuldigen einander, sein Selbstgefühl ist zugleich Empfindung der Dinge außer ihm, sein Selbstbewußtsein durch das Weltbewußtsein bedingt. Vollends ein Bild vom Ineinandergreifen aller Lebenskräfte, vom Entwickelungsproceß eines ethischen Organismus und der Bewegung seines Werdens kann nur die vielstimmige Musik, und kann die melodische Harmonie allein geben. Die Harmonie ist des Geistes That und Werk, die Kunst erhebt sich damit über die Natur, um deren Idee zu vollgenügender Erscheinung zu bringen, den Verlauf des Ganzen im Einzelnen abzubilden und auszusprechen. In der Harmonie ist die Combinationskraft der selbstbewußten Ueberlegung thätig, während die Melodie mehr unwillkürlich in der Seele auftaucht und wird; aber die rhythmisch symmetrische Gestalt empfängt sie doch wieder vom ordnenden Sinn, und die ganze Bestimmtheit und rechte Lebensfülle, den Glanz der Farbe zur Linie der Zeichnung verleiht ihr die Harmonie.

Bekanntlich hat Rousseau sich gegen die Harmonie erklärt. In dem betreffenden Artikel seines Dictionnaire de musique heißt es: „Wenn wir bedenken daß von allen Völkern der Erde keines ohne Musik und Melodie ist, jedoch nur die Europäer Harmonie und Accorde haben und ihre Mischung angenehm finden, wenn wir bedenken wie viele Zeitalter die Welt bestanden hat ohne daß eine der Nationen welche die schönen Künste gepflegt haben, diese Harmonie kannte, daß kein Thier, kein Vogel oder Wesen in der Natur einen andern Ton als den Einklang oder andere Musik als bloße Melodie hervorbringt, daß weder die morgenländischen so klangvoll musikalischen Sprachen, noch die mit so vieler Feinheit und Empfindlichkeit begabten und mit so viel Kunst gebildeten Ohren der Griechen jemals dieses enthusiastische und wollüstige Volk zur Entdeckung unserer Harmonie führten, daß ihre Musik ohne dieselbe so wundervolle Wirkungen hatte, und unsere mit ihr so schwache, wenn wir bedenken daß es einem nordischen Volke, dessen grobe und stumpfe Organe mehr durch die Stärke und das Getöse der Stimmen als durch die Süßigkeit der Accente und die Biegungen der Melodie gerührt werden, aufbehalten war diese große Entdeckung zu machen und alle Grundsätze und Regeln der Kunst darauf zu bauen, wenn wir dies alles bedenken, so ist schwer der Argwohn zu vermeiden daß alle unsere Harmonie, auf die wir so stolz sind, nur eine gothische barbarische Erfindung sei, an die wir nie gedacht haben sollten, wenn wir mehr Gefühl für die wahren Schönheiten und für eine wahrhaft natürliche und rührende Musik hätten.“

Hier haben wir ganz die Zurücksetzung der Cultur hinter die Natur, welche überhaupt Rousseau's Declamationen zu Grunde liegt; er verkennt daß des Menschen Natur Geist ist, der Geist aber sein Wesen zu seiner That machen, sich eine neue Sphäre des Daseins bereiten und durch selbstbewußte Freiheit sein Reich gründen muß, wenn er anders seinen Begriff erfüllen will. Selbstbestimmte Lebensgestaltung, Bildung ist die Natur des Geistes; damit erhebt er sich über die Vögel der Luft und die Thiere des Waldes, und warum sollte seine Musik bei diesen stehen bleiben? Durch die Harmonie ist die Musik vom Naturlaut zur Kunst geworden, und diese ist ein Beweis der Gottesehre des Menschen. Melodielose Klangcombinationen sind allerdings keine Musik, aber eine Harmonie von Melodien ist deren Vollendung, und nur so vermag sie dem ihr aufgegebenen Inhalt, der organi=

schen Lebensbewegung der Idee im Reichthum individueller Kräfte und Wesen, gerecht zu werden. Um des Gehaltes willen hat sie ihre Mittel gesteigert und erweitert, und damit ist Tiefe und Gewalt ihrer Schönheit emporgewachsen. Ein Wort aus Weiße's Aesthetik findet hier seine Anwendung: „Die Natur des Geistes überhaupt und des Geistes der Schönheit insbesondere, der in der Kunst zugleich das Schaffende und der Zweck und Inhalt der Schöpfung ist, wird verkannt, wenn man meint daß das Dasein dieses Geistes ein anderes als dasjenige sei welches nach dem Umfang und der Macht der von ihm bezwungenen und in seinem einfachen Begriff als Basis oder innerliche Bedingung aufgenommenen körperlichen Kräfte gemessen wird." Die rhythmisch-melodische Musik der Griechen unterscheidet sich von unserer harmonienreichen wie die Statue von der gemalten Gestalt mit ihrer Naturumgebung, mit dem Hintergrunde der Landschaft, mit dem Himmel über ihr und mit der Beleuchtung die über das Ganze ausgegossen ist. Eine antike Tragödie hat diese rein rhythmisch melodische Entwickelung im Gang der Handlung, und hebt nur das Nothwendige der Sache klar hervor; so Aeschylos im Agamemnon, Sophokles in der Antigone. Vergleicht man damit Shakespeare's Macbeth, Romeo, Lear, so tritt die Umgebung der Hauptcharaktere, die Atmosphäre in der sie athmen, sammt Stimmung und Beleuchtung viel ausgearbeiteter hervor, in mannichfachen Lagen und Contrasten wird das Thema variirt, die gemeinsame Idee als Schicksalsmacht offenbart, die Hauptmelodie von vielfältigen Tonbildungen begleitet und so ein vielstimmiges Ganzes hervorgebracht.

Jedes echte Kunstwerk ist auf eigene und freie Weise religiös, es offenbart das Ewige im Endlichen und Zeitlichen und erfreut uns mit einem Bilde der Versöhnung, wodurch seine Wirkung auf das Gemüth eine harmonisirende ist. Auch dies erfahren wir besonders klar bei der Musik. Sie ist wie die bildenden Künste groß geworden im Dienste der Religion, bis sie herangewachsen auch außerhalb der Kirche und kirchlicher Formen Göttliches zur Erscheinung bringen, die Seele zu Gott erheben konnte. Wo die Musik indeß dem Gottesdienste gesellt bleibt, muß sie der ernsten Würde desselben sich anschließen, was nicht bedingt daß sie langweilig oder traurig sei; auch der kindlich heitere Charakter Haydn's ist in seinen Messen sich treu geblieben; „wenn ich an meinen Gott denke", sagte der Meister, „so werde ich so lustig daß ich

mich nimmer zu lassen weiß.“ Aber Haydn weiß uns in einen idealen Empfindungszustand hinzuführen, während man heutzutage und namentlich in Italien die das Gemüth bald erschlaffenden, bald sinnlich reizenden oder zerwühlenden Klänge einer frivolen Oper auch in der Kirche wiederholt hört. Gewiß hat Thibaut recht wenn er sagt: „Rosenroth und hellgelb sind schöne Farben, und doch wäre ein Christusbild mit rosenrothem Mantel und hellgelbem Gürtel nicht zu ertragen. Die geniale Leichtfertigkeit Figaro's paßt so wenig in die Kirche, als ein zierlicher Tänzersprung beim Genuß des Abendmahls an seiner Stelle wäre. Wie in Gottes Gegenwart kein keckes Selbstvertrauen, kein gänzliches Verzagen stattfinden kann, so wird es auch in der Kirche keinen überströmenden geistigen Rausch und keine bis zur Vernichtung führende Verzweiflung geben. Wer hier in voller Freude des Herzens Gott danken und loben will der wird seinen Dank nicht mit ungebundenem Jubel, sondern mit bescheidener Inbrunst aussprechen, und wer durch Leiden gebeugt außer der Kirche sich in Schwermuth und Jammer auflösen könnte der wird in der Kirche vor Gottes Auge wieder getrost werden, nicht die Hände ringen, nicht ächzend und jammernd hin- und herlaufen, sondern durch den Glauben an einen nahen Gott aufgerichtet in Geduld und Ergebung den Himmel zum theilnehmenden Zeugen seines Kummers machen. Die Kirche soll nicht das Irdische aufregen und durch das Irdische bekämpfen, sondern gerade durch den Himmel des Aufhörens aller Leidenschaft die Leidenschaften besänftigen und erheben. In der Kirchenmusik also soll alles mäßig, ernst, würdig gehalten, durchaus veredelt und leidenschaftslos sein, alles ganz in dem Ton daß ein ausgezeichneter Kanzelredner sagen könnte: Diese herrliche Musik hat meine Predigt gut vorbereitet, oder: sie hat nach meiner Predigt im Geist derselben das Gefühl der Gemeinde zu voller Lebendigkeit gebracht; oder, was auch unter Umständen gut sein könnte: wo so gesungen ward da muß ich verstummen und die Gemeinde ganz ihrer stillen Andacht überlassen.“

Die Gliederung der Musik.

Indem die Phantasie das noch gestaltlose Wogen und Treiben der schöpferischen Gemüthskraft und den Proceß des Werdens in seiner Allgemeinheit durch die Töne offenbart ohne bestimmt

dauernde Bilder zu zeichnen oder Gedanken in Worte zu fassen, so bleibt die Musik in sich selbst einheitlicher, während die bildende raumgestaltende Kunst zu drei so unterschiedenen Darstellungsweisen auseinanderging daß man vielfach vergaß sie als Momente des gemeinsamen Ganzen zu fassen, und Architektur, Sculptur, Malerei als für sich selbständige Künste neben Musik und Poesie hinstellte. Aber auch in der Poesie werden wir eine dreifache Gliederung erkennen, und in der Musik tritt der Unterschied gleichfalls ein; es spiegelt sich in ihr das Architektonische, Plastische, Malerische in der Instrumentalmusik, im Gesang, in der Verbindung beider, sowie auch das Epische, Lyrische, Dramatische vielfach zur Geltung kommt. Der Natur der Sache nach war darum auch der Begriff der bildenden Kunst bald bestimmt, aber das Architektonische, Plastische, Malerische erforderte eine nähere und umfassende Darlegung; hier galt es das Musikalische als solches in längerer Betrachtung zu ergründen, die Unterschiede ergeben sich leicht und bleiben mehr innerhalb der gemeinsamen Einheit stehen.

a. Die Instrumentalmusik.

Die Musik in ihrer Selbständigkeit und Selbstkraft ist Instrumentalmusik. Diese trägt vorzugsweise den Charakter der Kunst, indem sie im Anschluß an die Naturgesetze Werkzeuge erfindet um die Töne zu erzeugen, die so in der Natur nicht vorkommen, und diese Töne nach der Harmonie bestimmt. Die Musik lehnt hier an das Wort sich nicht an, sondern verwendet nur den Klang als solchen. Gerade dadurch ward sie die späteste Kunst, ein Werk der modernen Cultur. Das Alterthum verwandte Hörner und Trompeten zu Schlachtsignalen, den Schall der Becken und Cimbeln zur Feier orgiastischer Gottesdienste und zur leidenschaftlichen Erregung oder Betäubung der Gemüther; der Klang der Instrumente lenkte den rhythmischen Schritt der Chöre der Krieger, oder begleitete den Gesang. Es war zu Sokrates' Zeit eine Neuerung daß Sakadas aus Argos durch Flötenspiel ein Lied nicht begleitete, sondern allein vortrug, Agelaos aus Tegea dasselbe mit dem Kitharspiel versuchte. Aber dies war nur Uebertragung der Gesangescomposition auf ein einzelnes Instrument. Ehe ein Zusammenspiel möglich ward und durch die Instrumente allein ein Bild des werdenden Lebens nach seinem Reichthum entfaltet werden

konnte, mußte erst das System der Harmonie und des Taktes gefunden sein und mußten die Tonwerkzeuge selbst eine vollendete Ausbildung erhalten haben. Dies war der Neuzeit vorbehalten. Wer das Kunstvermögen für erloschen hält der möge nur bedenken wie durch Haydn, Mozart, Beethoven in ihren Symphonien etwas ganz Neues geschaffen ward. Unsere Zeit hat noch keinen Baustil, weil der erst der Ausdruck der wieder gemeinsamen und in sich befriedigten Weltanschauung sein kann, die einem kritischen, kämpfenden, individualistischen Jahrhundert fehlt; dafür haben einzelne in sich harmonische Gemüther diese umfassenden Tongebäude hingestellt, welche das Streben nach Versöhnung mit dem erreichten Ziel auf eine ganz herrliche und auf eine den griechischen Tempeln oder romanischen und gothischen Domen ebenbürtige Weise veranschaulichen und zur Empfindung bringen. Mit Recht nennt Weiße die Instrumentalmusik das reine und unmittelbare Dasein des von aller besondern Gestaltung freien, absoluten oder modernen Ideals. Ohne Gestalt und Wort, durch Klang und Bewegung allein ruft sie ein Ideal der Schönheit hervor. Die allgemeine Form des geistigen Lebens kommt hier zur Offenbarung: Kampf, Versöhnung und Frieden; Wunsch, Streben und Erfüllung; ungehemmter Fortgang, Förderung und dadurch Freude, Hemmung, Widerstand und dadurch Schmerz; Entsagung und dadurch Ruhe; Ueberwindung und dadurch Siegesjubel. Wir fühlen die Dialektik des Werdens, der Erguß des künstlerischen Gemüths enthüllt uns den Gang der Geschichte, und für alles besondere Suchen, Ringen, Finden und Genießen gibt die Kunst nicht Nachahmungen und Abbilder, sondern die Verklärung des Lebens in das Urbild der Ideen, wie sie die Entwickelung des Seins leiten und das Werden zwischen den Polen des Wunsches und der Erfüllung als ein organisches, als schön erscheinen lassen. Darin gerade erkennen wir das Wesen der Musik in seiner Reinheit, und wenn Köstlin in Vischer's Aesthetik die Instrumentalmusik für bei- und untergeordnet erklärt, den Gesang aber für die eigentliche Musik hält, so bedarf dies keiner andern Widerlegung als die Anführung der Definition die er selbst von seiner bevorzugten Vocalmusik gibt: „sie entsteht dadurch daß eine Empfindung unmittelbar sich äußert, und sie enthält und will nichts anderes als eben diese unmittelbare Empfindungsäußerung"; — damit ist sie bloßer Naturschrei und keine Kunst; daß der Geist rein um des Wohlgefallens der Schönheit willen producirt, daß er nicht eine

bestimmte Gefühlswelt der Wirklichkeit nachbilden, sondern eine ideale Lebensbewegung in dem Gemüth schöpferisch entfalten und die ihr entsprechende Stimmung in den Seelen erwecken will, hier in der Instrumentalmusik wird es thatsächlich erwiesen.

Weil der Instrumentalmusik die Worte fehlen, begnügt sie sich nicht gern mit einer einzigen Lebensmelodie, sondern gibt, was keine sprachliche Darstellung so auszudrücken vermag, in einer Harmonie von Melodien ein Bild vom Ineinanderwirken aller Kräfte und von der Entfaltung des Einen und Ganzen in der Vielheit der Wesen und ihrer Wechselbeziehung. Die Freude an der Harmonie, am Wohllaut zusammenstimmender Klänge, an der formalen Tonschönheit hat hier ihre Stelle. Das Wort wird durch die Vielheit der Klänge ersetzt, deren jeder einem besondern Instrumente entlockt auch einen eigenthümlichen Charakter trägt. Der Musiker stellt diese verschiedenen Klänge bald in Contrast, bald mischt er sie wie der Maler die Farben, und wie bei den Farben wird die Verbindung bald Verstärkung und bald Dämpfung und Umschleierung. So bricht ein Zusatz von Blau die grelle Leuchtkraft des Gelben zum heitern Grün, so mildert der sanfte Flötenton die schmetternde Trompete.

Erinnern wir uns hier daran daß Schiller das Schöne und die Kunst auf den Spieltrieb des Menschen gründete, auf eine freie Uebung seiner Kräfte um ihrer selbst willen, um einzusehen wie sinnig unsere Sprache von einem Spiel der Instrumente redet. Im Ausdruck der Stimme geschieht es oft daß die Empfindung den Menschen überwältigt und beherrscht; dem Instrumente gegenüber ist er frei, er schaltet und waltet mit ihm nach seinem Sinn, und hat dabei keinen andern Zweck als den Genuß des Schönen; das Tonwerkzeug ist außer ihm, und doch vermag er die ganze Innigkeit seiner Empfindung in dasselbe hineinzulegen, wie sie durch seine Nerven zittert und die Bewegung seiner Muskeln, den Athem seines Mundes beseelt. So haben und genießen wir hier das Ergießen und Ergehen der Phantasie, die nicht an irdische Bedürfnisse und Zwecke gebunden rein um des seligen Lebens willen wirkt und schafft.

Hier gilt das bekannte Wort daß die Architektur eine fest gewordene Musik sei; denn hier in der Instrumentalmusik haben wir den Zusammenklang rhythmisch bewegter Kräfte zu einem unsichtbaren Bau. Hier sind es nicht einzelne Erscheinungen, sondern die Grundkräfte des Seins, die in der Architektur im Gleichgewicht

des Beruhens, in der Instrumentalmusik im Flusse der Bewegung dargestellt werden; hier ist es der allgemeine Stimmungsausdruck der erzielt wird, einmal durch eine Harmonie von Linien oder Ausdehnungen, das anderemal von Bewegungen oder Klängen; hier kommt es nicht auf das Stoffliche als solches, sondern auf die Erfüllung des Raumes oder der Zeit an. Hier wird in der Bewältigung und Idealisirung des Anorganischen der Darstellung des Organischen eine Stätte bereitet, in der Architektur für Plastik und Malerei, in der Musik für die Poesie, wenn eine Ouvertüre die Basis bildet auf welcher ein dramatischer Verlauf von Thaten, Empfindungen und Gedanken sich erhebt. Gerade weil Baukunst und Instrumentalmusik für sich nicht zur Darstellung bestimmter und besonderer Gedanken und Dinge fortgehen, sind sie an die mathematische Gesetzmäßigkeit der allgemeinen Naturordnung gewiesen, und wenn auch hier nach dem Begriff des Beharrens die Architektur zunächst das Bild des Kosmos, der sichtbaren Welt, die Instrumentalmusik nach dem Begriff des Werdens das Bild der Geschichte und der Gemüthsentwickelung gibt, so prägt doch auch im Bau der Organismus des staatlichen Lebens und Volksgeistes sich ab und wird in der Musik die Harmonie der Sphären kund. Hier wie dort geht die Kunst ins Große, Weite, wirkt durch Massenhaftigkeit, ist selbst das Werk vieler Hände, geht über das individuelle Fühlen und Wollen hinaus und verkündet Leid und Lust, Ahnung und Strebensziel einer Welt. Hier wie dort schmiegt die Kunst den Zwecken des Lebens sich an, wenn sie bauend das Wohnhaus errichtet, wenn sie spielend den Schritt und Tanz regelnd begleitet, aber zugleich erhebt sie sich über die irdische Bedürftigkeit und diese mit sich in den Aether der freien Schönheit. Wie der Architekt bestimmten Forderungen des Cultus im Tempelbau zu genügen hat, so mögen auch dem Musiker bestimmte Gedanken beim Componiren vorschweben, wie Beethoven an dem sieghaften, den Fortschritt der Menschheit lenkenden Heldenthum des jugendlichen Bonaparte sich für seine Heroica begeisterte, oder wie derselbe Tondichter bei der Sonate in E-moll einen hochgestellten Freund im Sinne hatte, den der Widerstreit der Liebe und der Standesrechte bewegte; aber über den besondern Anlaß erhob sich das Werk, um uns hier den Kampf zwischen Kopf und Herz und seine Versöhnung, dort das Heldenthum überhaupt mit seiner freudigen Lust, seiner männlichen Trauer und seinem festlichen Triumph zu schildern. Aehnlich gibt der Architekt

der Kirche, der Burg, dem Rathhaus, der Villa ein eigenes Gepräge, das aber zugleich das gattungsmäßige sein wird. In Bezug auf den Vollender der Instrumentalmusik stehe noch das ihr Wesen bezeichnende Urtheil Weiße's über Beethoven hier: „Es erscheint in diesem Meister deutlicher noch als in irgend einem andern die rastlos ungeheure Arbeit der tiefsinnigsten und verschlungensten Tonreihen als ein unablässiges Ringen und Jagen nach Einem einfachen Ziel, welches Ziel, der reine und durch keine andere Kunst ausdrückbare Jubel der Verklärung, auf dem höchsten Gipfel seiner tiefsten und vorzüglichsten Kunstwerke zur unmittelbaren Gegenwart wird. Eben darum muß gerade dieser Componist, der mächtigste und berufenste Herold der modernen Idealwelt, denen ganz unverständlich und ein unlösbares Räthsel bleiben, die von der Kunst nur die Darstellung bestimmt begrenzter Gegenstände oder auch speculativer Begriffe erwarten."

Indem ich mich zu einer kurzen Betrachtung der musikalischen Instrumente anschicke, verweise ich über das Besondere in Bezug auf ihre künstlerische Verwerthung auf die Compositionslehre von Marx, in Bezug auf ihren Bau und ihre Geschichte auf das Buch Zamminer's: Die Musik und die musikalischen Instrumente in ihrer Beziehung zu den Gesetzen der Musik. Beide Werke stimmen im Wesentlichen überein und bringen uns zu wissenschaftlicher Klarheit was wir beim Anhören der Musik als den Charakter der besondern Klänge empfinden. Die Vervollkommnung der Tonwerkzeuge hat mit der Composition der Instrumentalmusik gleichen Schritt gehalten und den Vortrag der Schöpfungen der Meister unsers Jahrhunderts möglich gemacht; mit der europäischen Cultur verbreiten sich unsere musikalischen Instrumente über die Erde.

Wir unterscheiden zunächst die Blas- und die Saiteninstrumente. Das Schilfrohr, das Horn des Stiers, die Tritonsmuschel boten sich für jene dar; sie bilden die feste Wandung innerhalb welcher eine Luftsäule schwingt, die durch den menschlichen Athem in Bewegung gesetzt wird. Die Verschiedenheit der Klangfarbe beruht zumeist auf der Art des Anblasens und auf der Form der Luftwellen, wie auf der Gestalt der schwingenden Luftsäule; der Ton wird runder und weicher, wenn diese breiter ist, und wird mit ihr dünner, spitzer, heller. Die silberne Flöte Böhm's hat entschieden daß der Flötenklang nicht vorzugsweise im Holze ist, daß er um so reiner wird je fester die Wandung des Instruments

liegt; doch schwingt und zittert auch diese mit, und so ist ihre Structur allerdings nicht ganz bedeutungslos.

Eine Luftsäule nun die wir durch einen oben oder unten oder an beiden Stellen offenen Cylinder in Bewegung setzen, gibt gemäß ihrer Länge einen Ton von bestimmter Höhe und Tiefe. Um verschiedene Töne zu gewinnen kann man zunächst solche Röhren von unterschiedener Länge zusammenstellen, wie bei der Panspfeife geschieht. Man hat eine solche in Bolivia im Gebrauch gefunden welche aus dreizehn in zwei Reihen geordneten Röhren von vier bis acht Fuß Länge bestand, die also eine Octave umfaßte; mehrere Personen trugen sie vor dem Spieler hin und her, eine Ungeheuerlichkeit, welcher Zamminer als Gegenstück die russische Hörnermusik gesellte, in welcher die Theilung der Arbeit so weit gediehen ist daß jeder mitwirkende Mann nur eine Note bedeutet und vorkommenden Falls zu blasen hat.

Man konnte indeß bemerken daß ein stärkeres Anblasen noch andere Töne hervorruft, und zwar solche deren Schwingungszahl auf einer Vervielfältigung der Schwingungen des Grundtons nach Maßgabe der einfachen Zahlenreihe beruht, wie folgendes Schema andeutet:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	u.s.w.
C	c	g	c_1	e_1	g_1	b_1 —	c_2	d_2	e_2	f_2+	g_2	a_2 —	b_2 —	h_2	c_3.	

Hierauf beruhen die Naturtöne der metallenen Blasinstrumente, in welche die Luft durch ein trichterartiges Mundstück geblasen wird. Innerhalb der ersten Octave liegt kein einziger, innerhalb der zweiten nur die Quinte, innerhalb der dritten und vierten werden die Töne zahlreicher, es treten aber zum Theil solche auf die harmonisch nicht zu verwerthen sind, wie diejenigen welche durch die Zahl 7, 11, 13 bedingt werden.

Das Horn besteht aus einer rund gewundenen, die Trompete aus einer dünnern und mehr länglich gezogenen Metallröhre; die Posaune gestattet diese durch Züge zu verlängern und zu verkürzen. Der Trompetenklang ist hell durchdringend, schmetternd, namentlich dadurch daß ein und derselbe Ton sich rasch und schütternd wiederholen läßt; sie dringt durch mit metallener Kraft, und wenn sie minder reich an Tönen ist, so bedarf die einfache Entschiedenheit des Heldencharakters keiner Modulation, und hebt sie dadurch den Grundrhythmus und die Töne des hellsten Accords um so durchschlagender hervor. Je nach der Länge des Rohrs erhalten verschiedene Trompeten einen verschiedenen Grundton, wo-

durch der einen möglich wird was der andern versagt war. Ein Gleiches gilt vom Horn. Sein Ton ist voller, weicher, runder, minder fernhaft, mehr anschwellend und verhallend; unser Wort Waldhorn erinnert an die Waldromantik des Instruments. Minder klar, dunkler als die genannten klingt die Posaune, aber mit mächtigerer Schallkraft in der Tiefe, feierlich dröhnend, streng erschütternd, daß man an die Strophe des alten Kirchenliedes erinnert wird, die Mozart's Requiem mit Posaunenschall einleitet:

Tuba mirum spargens sonum
Per sepulcra regionum
Coget omnes ante thronum.

Der Ton kommt bei diesen Instrumenten aus voller Brust und schallt mit voller Naturkraft, es ist als ob er die unendliche Fülle des Gemüths und die innerste Seele der Dinge eindringlich rein und ganz offenbaren wollte; daher seine Unwiderstehlichkeit und das ahnungsvoll Ansprechende. Der Mangel liegt in der geringen Zahl dieser Töne; allein der rechte Componist weiß die Uebergänge andern Instrumenten anzuvertrauen; er gleicht dem Feldherrn der den verschiedenen Truppengattungen verschiedene Aufgaben stellt und mit ihrem Ineinanderwirken den Sieg erringt. Doch hat man auch dem einzelnen Horn, der einzelnen Trompete größere Tonmannichfaltigkeit zu geben gesucht. Beim Ansatz und Anblasen gerathen die Lippen des Spielers in Bebungen, wodurch ein stoßweises Hervorquellen der Luft hervorgebracht wird; wird nun der Athem und die Anspannung der Lippen verstärkt oder geschwächt, so wird der Ton höher getrieben oder tiefer sinken gelassen, und dadurch sowie durch theilweise Deckung des Schallbechers mit der Hand werden jene sonst nicht in unser System stimmenden Töne demselben doch gemäß gemacht. Sodann hat man innerhalb der Rohrwindung besondere Stücke als Ausbiegungen eingesetzt, welche aber verschließbar sind; werden sie geöffnet so tritt ihre Länge zu der des ganzen Rohrs hinzu; so hat man Mittel gewonnen die Naturtöne um eine ganze, um eine halbe Stufe, im Zusammenwirken aller Ventile um eine große Terz zu erniedrigen. Dadurch wird es möglich auf einem Horn allein virtuosenhaft zu spielen, aber die frische Gesundheit, die entscheidende Kraft der Klänge wird geschwächt. „Das Waldhorn", sagt Marx, „klemmt sich in Fagottönen herum, und die Trompete

spinnt, wie Hercules bei Omphale, irgendeine schäferlich sentimentale Melodie ab. Ein reicher Chor natürlicher Trompeten ist das Glanzvollste, mit Posaunen und Pauken unterstützt das Machtvollste und Herrlichste was die Musik an Orchestermitteln aufzubieten vermag, der Zutritt der Tuben und anderer Ventil- und Klappeninstrumente verdunkelt den Glanz und stumpft die Macht des Eindrucks ab, — er wirkt wie die Degenscheide welche die blanke scharfe Klinge umschließt." Wo der Tonkünstler über das volle Orchester gebietet da wird er wohlthun den metallenen Blasinstrumenten ihren Naturton zu lassen, ihren eigenthümlichen Klangcharakter zu wahren und sie damit an geeigneter Stelle leisten zu lassen was kein anderes Instrument vermag.

Eine Reihe anderer Blasinstrumente, die man seither gewöhnlich aus Holz bereitete, gewinnen die übliche Tonreihe dadurch daß man an der Seite Löcher anbringt, durch deren Oeffnen man den Luftstrom nach verschiedenen Graden verkürzt und dadurch den Ton erhöht. Flöte, Clarinette, Fagott sind hier vorzugsweise zu nennen. Bei der Flöte wird der Ton dadurch hervorgerufen daß der Spieler über das Mundloch bläst, es ist also der Athem und die eingeschlossene Luftsäule allein welche schwingen und klingen, und daher das Luftige, Immaterielle, Sanfte, Milde, Unschuldige, aber auch der Mangel an Schärfe und ausdrucksvoller Gewalt im Flötenhall; man hat ihn oft schon mit einem blassen Himmelblau verglichen. Dagegen schwingen gespannte Blättchen im Mundstück der Clarinette und des Fagotts, sie werden angeblasen und setzen ihre Bebungen auf die Luft fort, und der Ton wird dadurch kerniger, gesättigter, mächtiger, erhält aber zugleich bei aller Klarheit etwas Zitterndes, und eignet sich so für den Ausdruck leidenschaftlicher Erregung und tiefen Gefühls. Die mittlern Töne dieser Instrumente, denen sich auch die Oboe gesellt, sind die ansprechendsten; das Fagott wird in der Tiefe grunzend, es hat überhaupt etwas schwer Bewegliches und Näselndes, weshalb es gern humoristisch angewandt wird; die hohen Flötentöne, die man für sich dem Piccolo zutheilt, werden pfeifend grell, und gewinnen sowol einschneidende Schärfe als etwas unangenehm Schrilles. Alle diese Instrumente liegen der menschlichen Stimme nahe, sie gestatten ein Anschwellen und Absenken des Tons und die volle Entfaltung der Melodie. Am umfangreichsten und bedeutendsten ist die Clarinette. „Legt man", sagt Marx, „eine Clarinettstimme so an daß sie sich vorzugsweise in der klangvollern Region hält,

aus der stillern Tiefe sich wieder in jene erhebt, auch wol vermöge ihres großen Tonumfangs in die höchsten Tonlagen aufschwingt und die Kraft der tiefsten Töne gelegentlich mitbenutzt, so nimmt das Instrument im Ganzen einen Charakter von sinnlicher Fülle, von gefühlvoll edlem Wesen, auch von Ueppigkeit und Wildheit an, der es als das gebietende und vorherrschende in dieser Klasse der Instrumente bezeichnet. In seiner sinnlichen Fülle und Anmuth hat Mozart es oft concertirend angewandt."

Ein Blasinstrument von großer Gewalt und großem Reichthum, das aber nicht der menschliche Athem zum Tönen bringt, sondern die mechanisch zusammengepreßte Luft, welcher die menschliche Hand den Zugang zu den Pfeifen öffnet, ist die Orgel. Hier hat jede Pfeife ihren eigenen Ton, aber durch die Menge der Pfeifen ist nicht blos die ganze Tonreihe von der größten Tiefe zur Höhe vorhanden, sondern durch Modificationen des Baues hat man auch viele Register mit mannichfaltigem Klangcharakter. Es ist die Naturgewalt die in der Orgel wie unter einer höhern Hand erbraust, und jegliches steht für sich in voller Entschiedenheit da, die Töne sind kräftig klar, aber ohne anzuschwellen und zu verhallen oder ineinander zu verschmelzen. Die Orgel eignet sich dadurch zum Ausdruck des Erhabenen, in sich Begründeten, dem die Subjectivität sich fügen und ergeben muß; sie trägt und leitet den religiösen Gesang der Gemeinde und jede Feier bei welcher eine große gemeinsame Idee alle vereinigt und musikalisch ausgesprochen sein will. So ist sie das rechte Instrument für Händel's Oratorien, und Händel verstand sie meisterhaft zu behandeln.

Eine zweite Hauptklasse von Instrumenten begreift diejenigen in sich deren Klang durch Anschlagen, Reißen oder Streichen einer gespannten Fläche oder Saite hervorgerufen wird. Jede Trommel oder Pauke hat stets nur einen Ton, sie läßt sich aber höher oder tiefer stimmen, und man stimmt mehrere gewöhnlich nach der Dominante zusammen. Sie geben den Rhythmus und das Tempo schwungvoll an, und fallen an geeigneter Stelle in den Gang der andern Instrumente mit entscheidendem Nachdruck ein, der Ton wirkt selbst wie ein Schlag, einschlagend, ausschlaggebend.

Alle Saiten sind über einem Resonanzboden gespannt, der den Schall verstärkt. Durch Anschlag kommt das Clavier zum Erklingen. Es ist ein vielstimmiges Instrument, am meisten für den

Vortrag einer Melodie mit harmonischer Begleitung geschickt, sodaß beide in Einem Guß hervorquellen. Die nacheinander erklingenden Töne verweben sich etwas durch das Nachzittern der Saiten, man kann ihre Dauer verlängern wenn man bei kräftigem Anschlag die Dämpfung aufhebt; im Ganzen aber tritt jeder Ton klar für sich auf oder in harmonischem Zusammenklang, und darum spricht Köstlin dem Clavier etwas Classisches zu und findet in ihm einen wohlthuenden Contrast zu allem Fließenden, Süßen, Nervenaufregenden anderer Instrumente; „wie frische erquickliche Morgenluft weht es uns an, wenn auf Flötengetändel, Oboenliebelei, Hornromantik, Violingewimmer die präcisen, klaren, festen Klänge des Claviers an unser Ohr schlagen und uns eine Erholung gewähren von der subjectiven Musik die wir dort zu hören bekamen". Seiner Natur nach eignet das Clavier wie Harfe und Kithare oder Zither sich zur harmonievollen Begleitung des Gesangs, und mehr als auf irgendeinem andern Instrumente vermag man auf ihm eine Nachbildung von Orchesterwerken ähnlich wie von Gemälden durch Kupferstiche zu geben. — Die Saiten der Harfe schwingen frei, der ihnen entrissene Klang hat etwas Hallendes, Glockenhelles, ideal Reines; gerade hier finde ich etwas Classisches im Unterschied von der Sentimentalität des spitzern und eingreifend erzitternden Zithertons; es ist nicht blos durch die Erinnerung an König David, sondern durch das Wesen der Sache getragen daß wir den Sonnenaufgang im Geiste wie in der Natur am liebsten mit Harfenklang begrüßen. Dagegen wie verwehende Geisterstimmen schweben jene Töne welche der Wind selbst der im Accord gestimmten Aeolsharfe entlockt.

Alle diese Saiteninstrumente vermögen die Töne weder so zu halten noch zu verschmelzen wie die Blasinstrumente; diese stehen darum mehr auf Seiten der Melodie, jene auf Seiten der Harmonie. Aber die freieste und genialste Erfindung war der Zeit vorbehalten die nach ihrer vorwaltenden Gemüthsinnigkeit überhaupt erst die Musik recht zu pflegen begann, ich meine die Erfindung der Streichinstrumente, die in sich jene beiden Naturen des Melodischen und Harmonischen verschmelzen, indem sie die Saite nicht anschlagen oder reißen, sondern mit einem Bogen bestreichen, und durch kräftigere oder weichere Behandlung den Ton bald mächtig, bald leise hervorrufen, bald kurz und scharf absetzen, bald anschwellen lassen, tragen und in einen andern überleiten, was nicht minder, ja besser noch als auf den Blasinstrumenten gelingt.

Vermag schon das einzelne Instrument mehrere Töne gleichzeitig auszusprechen, so macht die Verbindung mehrerer sie nicht blos für einfache Harmonie, sondern für jenes vielstimmige Melodiengeflecht geschickt, in welchem wir den Triumph musikalischer Kunst erkannten. Die Violinen haben in der Oberstimme bei aller Weichheit die scharfe Bestimmtheit und leichte Beweglichkeit des Tons, die sie an die Spitze des Orchesters stellen; in einer der Männerstimme verwandten tiefen Kraft spricht die Bratsche und das Violoncell, der Baß bildet in langsamerem Schritt mit zusammenhaltender Macht die Grundlage des Rhythmus, der Melodie, auf welcher das rege Leben der andern Instrumente sich entwickelt. Lenau singt einmal:

Weinendes Klagen, Freudegekicher
Schüttern in schroffem Wechsel die Luft,
Setzen gewaltig, keck und sicher
Ueber des Misklangs drohende Kluft;
Alle die Töne sie klettern, sie tanzen
Wild verschlungen wie Urwaldspflanzen,
Wild hinfahrend wie schwelgende Flammen,
Aber der Brummbaß hält sie zusammen.

Der Meister weiß jedem Instrumente zu geben was ihm zukommt; nur eine falsche Genialitätsaffectation will mit der Trommel zärtlich sein und mit der Flöte donnern und wettern. Eine Stelle aus Thibaut's Buch über Reinheit der Tonkunst möge hierüber reden: „Wie von verschiedenen menschlichen Stimmen jede ihr Eigenes hat, wie besonders mächtige Sachen dem Baß, feine zarte schwärmende dem Tenor, tiefsinnige rührende dem Alt angehören, so hat auch jedes Instrument seine eigene Sphäre. Die Posaune kann allenfalls noch im Himmel geblasen werden, aber auf dieser Erde nicht zu einer sanften verliebten Arie, und die freie graziöse Flöte muß still bleiben wenn ein ernsteres Blasinstrument etwas Tiefsinniges darstellt und sich dabei zweckmäßig mit der Bratsche verbindet. Ich will nur zum Beispiel Händel's berühmten Todtenmarsch im Saul anführen, also das Werk eines Meisters welcher mit der Kraft eines Jupiter's arbeitete, mit unendlicher Feinheit jeder Singstimme gab was ihr gebührte, alle jetzigen Hauptinstrumente kannte und oft benutzte, also doch wol seine guten Gründe hatte, wenn er ein gangbares Instrument nicht gebrauchte. In jenem Marsch schweigen nun in den ersten Takten die Flöten ganz; dann lassen sie sich hören; bald brechen sie wieder ab, aber

dann fallen sie kurz nachher wieder ein und herrschen bis ans Ende. Offenbar ist nun der Grund, weil Händel, ein großer gesunder Geist, tiefe Trauer ehrt, aber niemand darin unmännlich verzagen lassen kann, und so immer wie ein tröstender kräftiger Freund mit den Trauernden weint, aber doch zuletzt immer wieder auf die Sonne hindeutet. Daher man sich auch oft nach seinen Trauerchören beruhigter und beseligter fühlt als nach den muntersten Dingen jetziger Empfindler. So beginnt denn der Marsch mit der gebeugtesten Trauer, aber die hinzutretenden Flöten suchen zu mildern, und halten dann nach einem Rückschritte, welcher wieder ganz in der Natur lag, den Trauernden bis zum Ende empor."

Man hat dem Streichquartett als der Kammermusik vorzugsweise das Geistige der Kunst, die Darstellung des innerlichen Gedankenwebens und seiner Dialektik, das sinnige Ausspinnen und Verflechten der Ideenbewegung, das Melodische übertragen, den Blasinstrumenten als der Harmoniemusik, die man dann auch am liebsten im Freien erschallen läßt, die sinnliche Fülle des Klanges und farbenreichen wohllautenden Zusammenklanges. Das vollstimmige Orchester vereinigt beide, jedoch unter der Herrschaft der Streichinstrumente, die Violine ist der Vorsänger geworden. So wird es möglich daß die Instrumente selbst, einzelne und ganze zusammengehörige Chöre, Zwiesprach miteinander führen, daß eines oder eine Klasse von ihnen eine Melodie so weit fortführen als ihnen der Ausdruck derselben gelingt, dann aber die Sache andern zur weitern Darstellung übergeben, und vielleicht dann diesen jetzt ebenso begleitend oder in Erinnerung versunken nachfolgen, als sie früher von einzelnen ahnenden, zustimmenden Tönen derselben begleitet waren. Haben die Geigen die innere Entwickelung des Gedankens vollzogen, so ergreift diesen jetzt die Energie des Willens um ihn machtvoll zu äußern, und das vollbringen nun die Blasinstrumente mit vollem Brustton, mit schmetternder Kampflust, mit entscheidender Harmonie. Erschien das Streichquartett wie ein Gespräch gefühlvoller Menschen, ein Ideenaustausch schwärmerisch vordringender Jugend, männlicher Würde und schwerbeweglichen beschaulichen Alters, so unterbrechen das die Blasinstrumente mit einem Gesang, dessen Wogen alle in gemeinsamen Erguß dahintragen. So wird jeder Stimme oder Individualität ihr Recht im großen Concert des Lebens, in ihrem Wechsel erhält und entfaltet sich ein einiger Grundgedanke, und alle verbinden sich in der

Arbeit und im Genuß zuletzt ihn vollstimmig, allseitig, jeden Widerstand überwindend in sieghafter Herrlichkeit darzustellen. Durch die Verwendung der Klangfarbe der einzelnen Instrumente bildet sich das Colorit der Musikstücke; indem das Besondere Bestimmtheit und Beleuchtung gewinnt, wird es zugleich im Contrast wie in der Beziehung auf Anderes in ein harmonisches Ganzes eingestimmt. Doch ist es immer erst der Vortrag der Melodie welcher die Gesangsausdrucksfähigkeit der Instrumente hervorruft und gleich der Zeichnung dem Reize der Farben im Gemälde zu Grunde liegt.

Das hauptsächlichste Mittel für die Gedankenentwickelung in der Instrumentalmusik ist die thematische Arbeit. Ein musikalisches Motiv — wie die vier ersten Noten der C-moll-Symphonie — bildet den Ausgangspunkt; es wird wiederholt, versetzt, und mit einem zweiten, ihm innerlich verbundenen Motiv verknüpft, sodaß in einem viertaktigen Satz und durch ein Gegenbild desselben in einer achttaktigen Periode der Gedanke in anschaulich rhythmischer Bildung und mit Ausschluß alles Ueberflüssigen als der concentrirte Ausdruck einer Stimmung dasteht. So bildet er das Thema, den Keim der künftigen Entwickelung. Während Melodie und Harmonie dieselben bleiben, kann sich der Rhythmus ändern; er kann bleiben, während jene wechseln und umgestaltet werden; beidemal bleibt bei der Aenderung doch das Ursprüngliche erkenntlich. Die Melodie kann eine andere Begleitung erhalten, die Harmonienfolge kann dieselbe sein, während neue Tongebilde verzierend sie überschweben. Die Tonlage kann erhöht oder vertieft werden, die Melodie in eine untere Stimme verlegt werden. Dann geschieht die Entwickelung dadurch daß das Thema in seine Bestandtheile zerlegt wird und diese für sich den Entfaltungsgrund eigener neuer Perioden bilden. So entsteht aus Kleinem Großes, indem das Ursprüngliche immer wieder durchklingt, während es folgerichtig und organisch entwickelt wird. Der innere Bewegungsrhythmus äußert sich dabei auch mit verschiedener Klangstärke oder mit den Klangfarben verschiedener Instrumente; derselbe Gedanke jetzt leise und langsam, jetzt rasch und mit schmetternder Gewalt vorgetragen macht eine andere Wirkung, und das eine wie das andere ist ein Glied in der Kette des Ganzen; der Componist vertheilt so Licht und Schatten, und indem er den Sinn des Themas auslegt, seine Motive auseinanderlegt, wird es auf verschiedene Art immer wiederholt und so die Einheit in der Mannichfaltigkeit bewahrt.

So entfaltet das Wachsthum nach und nach was im Keimen schlummert.

Die Instrumentalmusik gibt uns einen allgemeinen Ausdruck naturwahrer Lebensentwickelung oder idealer Gemüthsbewegung; nach der Beschaffenheit des Gedankens, den sie aussprechen will, geschieht dies durch einfachere oder reichere Formen. Es kann ein einzelner Satz genügen, welcher rhythmisch-symmetrisch gegliedert gleich der Welle sich auf- und abbewegt und zum Ausgangspunkt zurückkehrt, es kann aber auch solchem Tonbild ein Gegenbild zur Seite gestellt und die Vermittelung beider erzielt werden. Solche Gestaltung einer Melodie welche einer Idee zunächst nur in Rücksicht auf sie einen Ausdruck gibt oder den Verlauf einer bestimmten Empfindung abspiegelt, hat man die Liedform genannt. Hieran schließt sich dann eine künstlerische Entwickelung wie sie der Musik allein eigen ist, die Variation. Sie bewahrt den Grundgedanken, stellt ihn aber in verschiedener Modulation, in wechselndem Rhythmus, in mannichfaltiger Harmonisirung dar; die Variationen gleichen den stets sich erweiternden Ringen derselben Spirallinie, die Art des Ganges wird im Allgemeinen beibehalten, im Besondern aber vielfach modificirt, sodaß das Thema immer durchklingt, wie wir auch in der Poesie den Endreim und das entscheidende Wort in der Ghasele immer wieder vernehmen, jeder Vers aber in einer neuen Wendung, durch ein neues Bild die Sache veranschaulicht; dadurch wird der Inhalt zugleich entwickelt, das Ursprüngliche zugleich bereichert, und indem eine Variation aus der andern entspringt, führen sie in zusammenhängender Folge uns durch verschiedene Lebensgebiete und Seelenstimmungen, überall dasselbe, aber in einem neuen Licht oder auf einer neuen Stufe aufweisend. Die Musik kann diese Weise anwenden, weil sie die noch gestalt- und wortlose Stimmung und Bewegung schildert, die im beständigen Bildungsprocesse den gleichen Typus in verschiedenen Individuen wiederholt, jedem derselben aber ein Eigenthümliches bewahrt; gerade durch solche mannichfaltige Auslegung eines und desselben Inhalts wird er auch ohne Bild und Wort uns klar. Otto Jahn vergleicht die Variation der Arabeske und ähnlichen Ornamenten in der Architektur: „An ganz bestimmte scharf begrenzte enge Räume gebunden entwickeln sie ein so reiches, vielverschlungenes phantastisches Spiel vegetabilischer und animalischer Formen, daß dieser üppige Reichthum die knappe Strenge der Grundform durch den Schein der Willkür verhüllt. In ähnlicher

Weise sucht auch die Variation durch den glänzendsten und mannichfaltigsten Schmuck zu verstecken daß sie an gewisse Grundzüge des Themas gefesselt ist; der scheinbare Widerstreit dieser verschiedenen Richtungen, die Ueberraschungen welche dadurch hervorgerufen werden, bilden einen Hauptreiz dieser musikalischen Form."

Einheit und Mannichfaltigkeit, die hier ineinander spielen, treten im Rondo nebeneinander. Der Hauptgedanke wird ausgesprochen, nun regen sich allerhand Nebengedanken, sie werden gleichfalls dargestellt, aber so daß sie immer wieder in jenen münden, daß er immer wieder als die Hauptsache wiederholt wird. So spricht im Chanson der Franzosen jede Strophe zuletzt wieder im Refrain denselben Satz aus, der dem Bau des Ganzen zu Grunde liegt, so singt im Rundgesang jeder Genoß aus der gemeinsamen Stimmung heraus seinen Vers, und jedesmal fällt der Chor ein um diese gemeinsame Stimmung mit vereinten Stimmen kund zu thun. Ganz treffend sagt Köstlin: „Das Rondo ist so naturgemäß wie die einfache Melodie; es ist das ganz natürliche stete Zurückkommen der Empfindung oder Phantasie zu einem sie vorzugsweise beschäftigenden Gefühlsinhalt, und es ist daher die geeignete Form für Tonstücke in welchen die Innigkeit einer sich immer wieder auf Einen Punkt concentrirenden Empfindung veranschaulicht, oder ein die musikalische Phantasie durch sich selbst ansprechender charakteristischer reizender Gedanke umsponnen von der Ornamentik beiherspielender Nebengedanken wiederholt vorgetragen, oder endlich bewegtern Tonsätzen gegenüber eine in der Beschränkung auf Einen Hauptgedanken behaglich ausruhende Stimmung dargestellt werden soll."

Indeß ist weder jenes Ineinander noch dieses Nebeneinander von Einheit und Mannichfaltigkeit das Höchste, sondern der Organismus stellt die Einheit als das Alldurchdringende in der Mannichfaltigkeit der Gliederung selbst dar; kein Einzelnes ist die Hauptsache, sondern das Ganze, jedes Einzelne ist ein Eigenthümliches und Werthvolles für sich, aber es steht in innerm Zusammenhang mit allen Andern, mit denen es sich zur Einheit des Ganzen zusammenschließt. Diese Form, in welcher aus dem Thema als dem Keim und Kern der Gegensatz und seine Vermittelung sich entwickelt, ein Grundgedanke in mehrern Theilen sich ausbreitet, und der Wechsel von Kampf und Versöhnung, von Anspannung und Beruhigung in dem endlich errungenen Frieden eines neuen höhern Lebens sein Ziel findet, das als der Zweck der

ganzen Bewegung ihre Bahn ordnet und bedingt, — haben die Musiker als die der Sonate bezeichnet, nachdem namentlich der Genius Haydn's sie geschaffen, Beethoven sie vollendet.

Jede neue Lebenskraft, jeder neue Gedanke tritt energisch ins Dasein und gibt sich erregt und treibend als Quell der Bewegung kund; auf die angespannte Thätigkeit folgt Beruhigung, und der Geist sinnt über die Thaten nach die er vollbracht, und sammelt sich in sich selbst zu frischem Voranschreiten; das Ende bildet Sehnen und Erlangen, bildet That und Betrachtung in eins, und führt das Verschiedene aus dem Streit zur vollstimmigen Harmonie. Hieraus ergibt sich eine Dreigliederung, in welcher auf ein Allegro und Adagio das sie verschmelzende Finale folgt. Allein einmal kann die Zweigliederung an der Stelle sein, wenn der erste Theil den Kampf und Gegensatz in lebhafter Erregung, der zweite die beruhigende Ausgleichung bringt, die sich als die Energie überwindender Liebe darstellt; oder es kann die Mitte selbst eine doppelte sein, wenn nach der ersten ausführlichen Darstellung des Gedankens derselbe durch die Gegensätze der Wehmuth und der Lust, der sinnenden Betrachtung und der heiter kecken Erregtheit durchgeführt, und nun im Schlusse das Ineinanderwirken und die triumphirende Harmonie dieser Gegensätze oder das durch den ganzen Verlauf gewonnene vollere und freiere Leben in seiner Herrlichkeit entfaltet und genossen wird. Völlig im Einklang mit unserer philosophischen Auffassung und Begründung des Musikalischen steht ein Wort Riehl's über die Sonate: „Ihre Idee beruht darin eine Stimmung im bildsamen Thema auszusprechen, dieses aber durch alle Wechsel und Kämpfe des harmonischen wie melodischen Gegensatzes und der Parallele siegreich hindurchzuführen, daß uns sein Grundgedanke zuletzt als nach allen Seiten bewährt und entwickelt, als musikalisch bewiesen feststeht. Kraft dieser Dialektik der thematischen Durchführung ist die Sonatenform trotz allem Reichthum und aller Freiheit, welche sie vor dem rein contrapunktlichen Satz voraus hat, die zumeist philosophische Form; der Sieg der musikalischen Logik wird in ihr zu freiem Spiel und Genuß."

Wie kein Lebendiges sich für sich, sondern im Zusammenhange oder im Kampf mit Anderm entwickelt, so begnügt sich die Sonate nicht mit dem einfachen Thema, sondern stellt ihm ein Gegen- oder Nebenthema zur Seite, welches namentlich auch durch seinen auf- oder absteigenden Rhythmus ein Gegenbild des ersten Ton-

bildes gibt. Thema wie Gegenthema werden wechselsweise fortentwickelt, bis endlich die Rückkehr zum Ursprünglichen erfolgt und einen ersten Theil abschließt, mit dem aber die Sache noch nicht fertig ist, der vielmehr in einen zweiten hinüberweist. Doch ist der zweite dadurch eben ein zweiter daß er nichts völlig Neues und Erstes bringt, sondern solches durchführt und entfaltet was bereits im ersten Theile angelegt, angeregt und angeklungen war, sodaß von da aus auch der erste Theil wieder aufgenommen wird, aber auch so vorgetragen werden kann daß er mittels einzelner Variationen, die an den zweiten Theil erinnern, durch diesen selbst bereichert erscheint. Auf solche Art wird das Allegro, das Finale behandelt; das Adagio, das Scherzo sind ihrer Natur nach einfacher, die Lied- oder Rondoform kann in ihnen walten. Der einheitliche Aufbau des Ganzen wird aber dadurch möglich und offenbar daß einzelne Grundgedanken stetig wiederklingen, daß durch die Harmonie der Töne auch im Streit schon der Friede, auch im Schmerz schon die Lust mitgesetzt ist, daß auch wo die Beruhigung Hauptsache wird, doch der Kampf noch nachzittert, und daß durch bestimmte Tonfiguren dasselbe was im kühnen Streben nach Verwirklichung rang und mit raschen Rhythmen in das Dasein hervorbrach, jetzt auch der still verweilenden Betrachtung vorschwebt und dem Gemüthe sich einschmeichelt.

Der Componist kann bei allen diesen Weisen ein einzelnes Instrument im Auge haben und seine Ideen durch den Solosatz aussprechen, er kann diesen auch so einrichten daß das Leistungsvermögen dieses Instruments dargethan wird; hier liegt der Abweg des falschen Virtuosenthums nahe, das mit der Ueberwindung von Schwierigkeiten prunkt und das Mittel zum Zweck macht, die Technik der Kunst voranstellt. Besonders für vielstimmige Instrumente eignet sich der Solosatz, während die andern zu gemeinsamer Ausführung zusammentreten, wo dann das Streichquartett obenan steht. In Concertstücken spielt ein Instrument die Hauptrolle und ist Träger der Melodie, während die andern zur Begleitung an geeigneten Stellen sich anschließen und das Ganze durchführen helfen. Die Vollendung der Instrumentalmusik ist die Symphonie. Sie gibt ein Weltbild in Tönen, sie gibt jeder Stimme ihr Recht und ihre Rolle, sie läßt sie miteinander streiten, einander verstärken, ihre Melodien verflechten und im Gang nach dem gemeinsamen Ziel in der eigenen Lebensentwickelung alle zugleich das eine Ganze verwirklichen, das in mehrern gesonderten Grund-

stimmungen so durchgeführt wird daß die innere Einheit in ihnen erhalten und entfaltet erscheint.

Auch hier gewahren wir wie bei der Architektur ein naturwüchsiges Werden. In Tänzen und Märschen dient die Musik den Zwecken des Lebens, sucht aber nicht blos den Takt zu regeln, sondern dort durch heitere Erregung, hier durch Muth und Kraft oder durch feierlichen Ernst die Stimmung der Handelnden sowol zu erwecken als künstlerisch und ideal auszudrücken. Volksliedermelodien bilden dabei die Grundlage. Das Rhythmische waltet im Tanze vor und regelt befeuernd die Bewegung; das Melodische spricht zugleich die Stimmung der Tanzenden aus, die sie zu freudiger Bewegung treibt. Eine einfache achttaktige Periode in rhythmisch ebenmäßiger Gliederung ist die Grundform; gewöhnlich besteht der Tanz aus zwei Theilen die sich wie Vorder- und Nachsatz verhalten. Man stellte nun einige Lied- und Tanzweisen zusammen, und wenn man sich an das Volksmäßige dabei hielt, so suchte man der Kunst des Musikers in einer einleitenden Fuge genug zu thun. So setzte aus einer Fuge, einer Arie, einem Menuett und endlich aus einer Allemande oder Giga oder Siciliana sich eine Folge von Tonstücken, eine Suite zusammen. Diese Grundlage bot sich unsern großen Tondichtern dar, die von Haydn an dem ersten Satz die episch breite Entfaltung, die harmonische Combination, die fugenhaft ineinander verkettete Gedankenfülle, den machtvollen Einschritt einer Idee, die Darlegung einer Lebenssphäre zuwiesen. Ein zweiter und dritter Satz bilden eine mehr lyrische Mitte. Bei Haydn steht am liebsten ein Volkslied, naiv heiter oder sentimental, an der zweiten Stelle, Mozart führte das idealistischer gehaltene Adagio ein, behielt aber das Menuett an der dritten Stelle noch bei; statt dessen gab Beethoven sein kunstvoller und reicher gebautes Scherzo, in welchem er seinen Humor sprudeln ließ und einen Contrast frischer Lebenslust zu der sinnenden Wehmuth des Adagios gewann. Endlich aber konnte keinem dieser Meister der Tanz als Schluß genügen, sie sahen daß die Musik, die ihr Werk vor uns in der Zeit werden läßt, hier alle Kraft zusammennehmen, und das nacheinander Entfaltete nun ineinander wirken lassen müsse: das Finale erhielt einen dramatischen Charakter, und ward zur Darstellung der Lebensvollendung und ihres Genusses im Gefühl des errungenen Glücks und der Gemüthserhebung.

Wie die formale Schönheit zur Zeit der Renaissance bei den Italienern zur Blüte kam, so bei den Deutschen am Ausgang des 18. Jahrhunderts in der Instrumentalmusik. Heitere Natur und sittliches Gemüth wirkten in Haydn jene Daseinsfreude der Seele, die überallhin Licht und Wärme strahlt und mit unerschöpflicher Frische naiv und sinnig im Reich der Töne das Leben abspiegelt. Im kunstvollen Tonsatz die Instrumente gesangreich zu behandeln und das Ganze ohne leidenschaftliche Regung doch glänzend sich entfalten zu lassen war Mozart's Lust. In Beethoven waltet der ideale Freiheitsdrang der Gegenwart, er rang mit den Gegensätzen des geschichtlichen Lebens, dessen Ideen zu vertiefen und läuternd zu verklären, aus Nacht und Beklemmung zu Tageshelle und Siegesjubel zu führen das Pathos seines Gemüthes war, das im Kampf mit dem Schicksal die Versöhnung erarbeitete. Daher neben dem episch klaren Strom der Töne bei Haydn und Mozart seine dramatische Leidenschaft und ihre Katharsis. Wenn er am Abend seines Lebens den Kampf aus dem Dunkel zum Licht, das Ringen mit den Schmerzen des Daseins noch einmal tief und groß in der D-moll-Symphonie schilderte und den Trost der Versöhnung in den harmonischen Klängen allein nicht mehr finden konnte, sondern zum Worte griff und Schiller's Lied an die Freude wie ein Evangelium von Engelchören in die Welt hineingesungen werden ließ, so steht dies Werk als ein einziges in seiner Art mit subjectiver Berechtigung da, aber nun eine Gattungsform nachahmend daraus zu machen scheint mir ebenso verkehrt als die Behauptung hier sei die Instrumental- in die Vocalmusik übergegangen; denn die reine Instrumentalmusik besteht ja fort, und Strauß bemerkt mit Recht daß mit solch einem Schritt aus einer Kunstweise in die andere das Werk seinen Schwerpunkt verändere und daß es den Eindruck mache als ob ein Bildhauer den Leib einer Figur aus farblosem Marmor machen, den Kopf aber bemalen wolle. Im herrlichsten aller Instrumentalwerke, in der C-moll-Symphonie, wo Tiefsinn und Anmuth im freien Bunde sich zur vollendeten Schönheit vermählen, hat uns Beethoven auch dargestellt wie das Schicksal an der Pforte pocht und der Geist sich nach Freiheit sehnt, wie er in unendliche Wehmuth versinkt und zum Kampfe sich aufrafft, und durch die dunkle drohende Nacht dahinwandelt, aus deren Schos endlich das Licht hervorbricht; er hat uns dargestellt wie der Genius sein erlösendes Wort spricht, aber die Welt ihn nicht versteht,

ihn verschmäht, bis sie endlich doch überwunden und gewonnen für das neue Heil für es kämpfend und von ihm beseligt den Freudengesang dem Siege des Geistes anstimmt, und auf Flügeln dieses Chorgesangs sich zur Unendlichkeit emporschwingt. Im Verklärungsjubel der sich lösenden Gegensätze wird der Triumph der ewigen Liebe aufs herrlichste gefeiert.

b. Die Vocalmusik.

Den Instrumenten wird der menschliche Athem eingehaucht oder sie werden durch die menschliche Hand beseelt; wo der bloße Mechanismus allein wirkt, wie bei Drehorgeln, Spieldosen, da fehlt uns diese subjective Innigkeit, die in der Art des Anschlags, Bogenstrichs oder Einhauchens sich kundgibt, und Claviere auf denen auch der Unmusikalische durch ein Dreh- oder Walzwerk ein Stücklein spielen kann, sind eine Erfindung an der nur die Geist- und Geschmacklosigkeit Gefallen haben mag. Der unmittelbarste und reinste Ausdruck des individuellen Gemüthslebens ist indeß doch die Stimme selbst, das sympathetische Organ der Seele, in welchem ihre Stimmung absichtslos laut wird. Wie der Ton aus der Brust hervordringt, so wird er von dem Gefühle gefärbt, welches die menschliche Brust schwellt oder bewegt, und dieser Ausdruck des geistigen Lebens macht sich ebenso unmittelbar wieder dem Hörer verständlich. Selbst beim Vogelgesang erfreut uns diese Innigkeit der organischen Lebensempfindung. Aber der menschliche Gesang spricht außer dem vereinzelten Jauchzen und Jodeln nicht blos Klänge, sondern Worte aus, Laute die der Träger bestimmter Begriffe sind. Die Musik geht damit zu größerer Bestimmtheit des Ausdrucks fort, und der Gesang ist die Darstellung des persönlichen Geistes in der zeitlichen Entwickelung seines Selbstgefühls, wie die Plastik die Darstellung desselben durch seinen leiblichen Organismus im Raume war. Hier wie dort sind es nicht mehr die allgemeinen Mächte und Gesetze des Makrokosmos, wie in der Architektur und Instrumentalmusik, sondern der Mikrokosmos, die Persönlichkeit des Geistes wird in ihrer Individualität zur Erscheinung gebracht, ihr organisches Dasein in seiner Freiheit und seiner harmonischen Lebensvollendung zur Schönheit verklärt. Wie die Plastik aus den wechselnden Körperformen das Bleibende und Wahre rein heraushebt und dadurch den Geist leiblich verewigt, so läutert der Gesang die

Bewegung des Gemüths in Leid und Lust zum Ausdruck einer idealen Entwickelungsform, sodaß nichts Gleichgültiges oder Widersprechendes störend hervortritt, der Gang der Empfindung auf wohlgefällige Weise sein Ziel erreicht und das Herz in diesem Erguß über die Naturgewalt der Empfindung sich erhebt, von allem Drucke sich befreit und im Selbstgenuß des eigenen Wesens beseligt wird.

Die Musik verbindet sich hier mit der Poesie, sowie sie bei Marsch und Tanz in den rhythmischen Körperbewegungen, denen sie sich leitend gesellt, einen sichtbaren Ausdruck fand. Doch ist der Gesang nicht blos das tönende Wort, vielmehr wird der Inhalt der Worte in die selbstgültigen Formen der Musik übersetzt, und diese drückt in der Sprache des Gefühls dasjenige was der Verstand in der Sprache der Vorstellung trennen muß, zugleich ungetheilt, innigst verwoben und in eins verschmolzen aus. Die Melodie spricht die Stimmung des Gedankens aus, sowol diejenige welcher er entspringt als diejenige welche er erregt; sie nimmt den Gegenstand in seiner Innerlichkeit, sie macht die musikalische Bedeutung der Sache klar, sie offenbart die bewegende Seele der Welt, und schildert zugleich die Welt wie sie im Gefühle des Menschen lebt, legt dem Hörer selbst den Verlauf der Empfindung, die in ihm durch die Sache erweckt wird, als einen harmonischen dar. Vortrefflich heißt es bei Hegel: „In alten Kirchenmusiken, bei einem crucifixus zum Beispiel, sind die tiefen Bestimmungen welche in dem Begriffe der Passion Christi als dieses göttlichen Leidens, Sterbens und Begrabenwerdens liegen, mehrfach so gefaßt worden daß sich nicht eine subjective Empfindung des Mitleidens oder menschlichen einzelnen Schmerzes über dieses Begebniß ausspricht, sondern gleichsam die Sache selbst, das heißt die Tiefe ihrer Bedeutung durch die Harmonien und deren melodischen Verlauf hinbewegt. Zwar wird auch in diesem Falle in Betreff auf den Hörer für die Empfindung gearbeitet, er soll den Schmerz der Kreuzigung, die Grablegung nicht anschauen, sich nicht nur eine allgemeine Vorstellung davon ausbilden, sondern in seinem innersten Selbst soll er das Innerste dieses Todes und dieser göttlichen Schmerzen durchleben, sich mit dem ganzen Gemüthe darein versenken, sodaß nun die Sache etwas in ihm Vernommenes wird, das alles Uebrige auslöscht und das Subject nur mit diesem Einen erfüllt. Ebenso muß auch das Gemüth des Componisten, damit das Kunstwerk solch einen Eindruck hervorzubringen

die Macht erhalte, sich ganz in die Sache und nur in sie und nicht blos in das subjective Empfinden derselben eingelebt haben, und nur sie allein für den innern Sinn in Tönen lebendig machen wollen. — Umgekehrt kann ich ein Buch, einen Text, der ein Begebniß erzählt, eine Handlung vorführt, Empfindungen zu Worten ausprägt, lesen und dadurch in meiner eigensten Empfindung höchst aufgeregt werden, Thränen vergießen u. s. f. Dies subjective Moment der Empfindung, das alles menschliche Thun und Handeln, jeden Ausdruck des innern Lebens begleiten und nun auch im Vernehmen jeder Begebenheit, im Mitanschauen jeder Handlung erweckt werden kann, ist die Musik ganz ebenso zu organisiren im Stande, und sie besänftigt, beruhigt, idealisirt dann auch durch ihren Eindruck im Hörer die Mitempfindung, zu der er sich gestimmt fühlt. In beiden Fällen erklingt also der Inhalt für das innere Selbst, in welchem die Musik eben weil sie sich des Subjects seiner einfachen Concentration nach bemächtigt, nun ebenso auch die umherschweifende Freiheit des Denkens, Vorstellens, Anschauens und das Hinaussein über einen bestimmten Gehalt zu begrenzen weiß, indem sie das Gemüth in einem besondern Inhalt festhält, es in demselben beschäftigt, und in diesem Kreise die Empfindung bewegt und ausfüllt."

Im Gesang kommt das Gemüth als die Grundlage aller Bewegung, die Bewegung als die Grundlage der Begebenheiten und Erscheinungen zur Offenbarung. Die Musik spricht die innerste Seele der Vorgänge aus, welche die Worte uns schildern, und die Worte geben uns das bestimmte Bild, den besondern Gedanken zu der in der Melodie dargelegten allgemeinen Entwickelungsform des Seins. Darum erfreut uns das musikbegleitete Wort oder der Gesang so innig, weil er Kopf und Herz zugleich anspricht und befriedigt, weil hier nicht die Vorstellung erst das Gefühl in uns erweckt wie bei der Poesie, noch die Gemüthsbewegung uns zum Bilden der Vorstellungen nur anregt, wie bei der Musik für sich allein, sondern hier mit dem Gedanken die Empfindung, mit der Empfindung der Gedanke zugleich und unmittelbar gegeben wird und beide in Einklang gesetzt sind. Wir haben ein Besonderes, und zugleich ist das allgemeine Gesetz des Daseins an ihm enthüllt, in ihm ausgesprochen; wir erhalten im Wort Kunde von den Motiven der Seelenbewegung, die in den Tönen laut wird, wir vernehmen die Seelenbewegung und was sich in ihr bewegt, auf den Tonwellen wiegen sich die Bilder des Lebens, und der

Geist schwebt über ihnen, waltet in ihnen. Was in alter und neuer Zeit von der Macht der Musik gesagt und gesungen wird, was die griechische Mythe von Orpheus und das deutsche Epos von Horant erzählt oder was wir von der Wirkung der Marseillaise erfahren, das gilt von dieser Verbindung der Musik und Poesie, das beruht auf dem gesungenen Wort, dessen Inhalt unserer unmittelbaren und mittelbaren Erkenntniß in dieser Verbindung von Poesie und Musik zugleich kund wird, der uns die Seelenstimmung und die Gedankenbestimmtheit zugleich mittheilt. Mit dieser noch ungeschiedenen Verbindung von Poesie und Musik hat die Kunst begonnen, in diesem Zusammenwirken zweier Künste war der kindlichen Menschheit, ist dem Volksgemüth es möglich sich einen idealen Ausdruck zu geben, und eine Wirkung zu erzielen die einer Kunst allein vor ihrer höhern Ausbildung nicht erreichbar wäre. In dem Gesange wird der Geist zuerst Herr des Seins, indem er sich seinen eigenen Zustand durch Aussprechen klar macht, dadurch von der Macht desselben sich befreit und mit organisirender gestaltender Kraft über ihm waltet, und während er in ihm lebt, ihn zugleich zur Schönheit verklärt. Der Gesang ist nicht der bloße Naturlaut, der Schrei des Schmerzes oder der Freude, bei welchem der Geist vom Affecte bewältigt ist, sondern das phantasiegeborene Idealbild der Seelenstimmung und Gemüthsbewegung.

Fragen wir nach der Beschaffenheit des componirbaren Textes, so entscheidet die einfache Antwort daß er musikalisch sein muß. Die Poesie ist die Kunst des Gedankens und Geistes, aber als Kunst veranschaulicht sie auch den Gedanken im Bild und belebt ihn für das Gefühl, indem sie diesem selbst das klare Wort leiht. Ueberall wo die Poesie rein im Reiche der denkenden Betrachtung weilt oder wo sie durch Anschauungsbilder die Gedanken objectivirt, ist sie unmusikalisch, musikalisch wird sie dort wo sie selbst das innere Leben der Seele seiner Bewegung und Empfindung nach ausspricht, wo sie Stimme des Herzens ist, seines Sehnens und Hoffens, seines Leidens und Liebens. Alle Beschreibung oder Schilderung, aller Ausspruch der Vernunftthätigkeit in der Ausprägung allgemeiner Gedanken ist der Musik fremd; aber der Erguß seelenhafter Innerlichkeit in ihrem Werden verlangt nach ihr. Unmusikalisch bleibt der Gedanke der sich in Bildern veranschaulicht; manche der größten Gedichte Schiller's sind darum uncomponirbar, aber ihr dichterischer Werth wird dadurch nicht beein-

trächtigt. Wenn jedoch das Gefühl durch Bilder äußerer Gegenstände symbolisch sich kundgibt, und sein Hoffen und Sehnen durch die Schilderung hindurchzittert und in ihr eben sich zu offenbaren trachtet, wie in so vielen Goethe'schen, Heine'schen Liedern, oder wenn der Gedanke dargestellt wird wie er aus der Tiefe des Gemüths hervorquillt und wenn sein erhebender, weihender, beseligender Eindruck auf die Seele, seine Bedeutung für das subjective Geistesleben aus den Worten hervorbricht, dann kann die Musik begleitend herantreten und dort die Innerlichkeit entschleiern, hier den Empfindungsgehalt unmittelbar hervorheben. Und indem sie dies thut, indem die Musik das innere Leben in Tonbildern kund macht und die äußere Anschaulichkeit, die Gedankenbestimmtheit des Wortes hinzukommt, wird das Wort lebendig und von der Unendlichkeit des Gefühls erfüllt, die ihm unsagbar geblieben war, und erhält diese Unendlichkeit selbst eine endliche Verwirklichung. Licht und Wärme vermählen sich wie im Sonnenstrahl.

Vischer's Aesthetik dagegen bemüht sich auseinander zu setzen daß immer und überall eine Incongruenz zwischen Wort und Ton sei und bleibe, er nennt auch die Oper mit Hanslick eine Ehe zur linken Hand und spricht von deren Unzulänglichkeiten und Schwankungen; die unfreie Stellung welche Musik und Text zu einem fortwährenden Ueberschreiten oder Nachgeben zwinge, mache daß die Oper wie ein constitutioneller Staat auf einem steten Kampf zweier berechtigter Gewalten beruhe. Wir wollen mit dieser absolutistischen Phrase, die keine Ahnung davon hat wie das politische Leben in der stetigen Ausgleichung der streitenden Principien von Freiheit und Ordnung besteht, weiter nicht rechten, sondern lieber, da wir bei der Oper auf die Frage zurückkommen, uns nur an das Wort von Purcel, dem trefflichen Vorgänger Händel's erinnern: wenn sich Musik und Poesie verbinden, so fehle nichts zur Vollendung, und sei, wie wenn Witz und Schönheit in einer und derselben Person erscheinen.

Die Musik wird allerdings einzelne sinnschwere Worte ausdrucksvoll bezeichnen, aber keineswegs Wort für Wort etwa malerisch begleiten, sondern den Gedanken des Satzes ergreifen und auf ihre Weise wiedergeben. Sie wird nicht so falsch declamiren wie jener der im Lied von der Glocke den Vers: „der Wahn ist kurz, die Reu' ist lang", so vortrug daß er die vier ersten Sylben möglichst rasch hervorstieß, die vier letzten möglichst dehnte und

auseinanderzog. Sie wird einen gedrungenen und gehaltvollen Satz, etwa einen Bibelspruch auf mannichfaltige Weise auslegen und nach verschiedenen Seiten hin seinen Sinn für das Gemüth lebendig machen. Sie kann selbst platte zopfige Lieder, wie das Haydn und Mozart beweisen, dadurch unsterblich machen, daß sie den Gedanken welchen der Dichter nur schwach und ungenügend aussprach, in seiner ganzen Innigkeit, Süßigkeit und Fülle durch die Melodie vernehmlich macht. Dagegen hat der Componist schwereres Spiel wo der Dichter die Sache vollendet im Wort ausgesprochen, in der Bildlichkeit und im Wohllaut der Rede der Anschauung wie dem Gefühl ein Genüge gethan. Händel, Gluck, Mozart haben für ihre großen Werke Texte gewählt die ein menschliches Interesse haben; aber deren poetisch völlige und meisterliche Durchbildung war nicht nöthig, vielmehr besteht ihr Werth gar oft auch darin daß sie dem Musiker etwas zu thun übrig lassen, ihm die Gelegenheit zur Uebung seiner Kunst und Kraft gewähren. Gar erfreulich ist auch hier eine Stelle in Hegel's Aesthetik: „Wie oft kann man nicht das Gerede hören der Text der Zauberflöte sei gar zu jämmerlich, und doch gehört dies Machwerk zu den lobenswerthen Opernbüchern. Schikaneder hat hier nach mancher tollen phantastischen und platten Production den rechten Punkt getroffen. Das Reich der Nacht, die Königin, das Sonnenreich, die Mysterien, Einweihungen, die Weisheit, Liebe, die Prüfungen, und dabei die Art einer mittelmäßigen Moral die in ihrer Allgemeinheit vortrefflich ist, das alles bei der Tiefe, der bezaubernden Lieblichkeit und Seele der Musik weitet und erfüllt die Phantasie und erwärmt das Herz."

Ob beim Gesang die Stimmbänder ganz oder nur am innern Rand schwingen, dies bedingt den Unterschied der Brust- und der Falsett- oder Fisteltöne. Diese sind flötenartig hoch und weich, es fehlt ihnen aber die Naturkraft und die Energie der Empfindungsfülle, die dem Brustton eignet. Nach Jugend und Alter und nach den Geschlechtern hat man vier Tonlagen der Menschenstimme, Discant und Alt, die den Frauen und Knaben zukommen, Tenor und Baß die höhere und tiefere Männerstimme.

Wird im Gesang sowol die musikalische Seele der Sache als die Wirkung derselben auf das Gemüth ausgedrückt, so hängt es vom Inhalt ab ob die Worte für einstimmigen Vortrag, für einen harmonischen Chor oder für ein Melodiengeflecht passen. Wo die Empfindung nur die eines einzelnen Gemüths ist, wird sie auch

einstimmigen Vortrag verlangen; wo dasselbe Gefühl gleichartig Viele ergreift, werden sie einstimmen und alle von derselben Bewegung fortgerissen als Chor auch in den gleichen Tönen oder nach der Lage der Stimmen in einfachen Accorden singen. Es wäre verkehrt das Lied Mignon's: „Nur wer die Sehnsucht kennt", mehrstimmig zu setzen, und wenn ein voller Chor anhebt: „Ich bin allein auf weiter Flur", so widerspricht sogleich der Wortlaut des Uhland'schen Gedichtes dieser Behandlungsweise. Dagegen wenn Goethe anhebt: „Hier sind wir versammelt zum festlichen Thun", so fordert das den Chor. Trink-, Marsch- Kriegslieder sind nicht der Ausdruck eines Menschen allein, sondern der Gemeinsamkeit. So ist auch der Choral religiöser Gemeindegesang und spricht den gleichen Glauben, die gleiche Gottesverehrung Aller in Einem Ton oder in einfachen Accorden mächtig aus.

In solcher Weise ist der Gesang durchaus volksthümliche aus dem unmittelbaren Leben geborene Kunst; seine Ausführung darf daher keine Schwierigkeiten bieten. Einen Uebergang in das Kunstreichere bildet der vierstimmige Männergesang, wie ihn die Sangvereine pflegen. Er ruft ins Freie hinaus und gibt dem Nationalen einen festlich erhöhten Ausdruck. Ueber die Composition kunstvollerer Melodiengeflechte gilt auch hier was Chrysander vom figurirten Chorale sagt: „Der Tonsetzer muß Stimmen bilden die in sich selbständig einem gemeinsamen höhern Mittelpunkt zustreben, und dieser Mittelpunkt muß in der festen Grundmelodie des Liedes vorhanden sein, gleichviel ob sie oben in der ersten Stimme leuchtet, oder milder im Alt, oder im Tenor wie ein Held im dichten Haufen, oder in der ernsten Tiefe des Basses waltet. Die Nebenstimmen müssen der Grundmelodie in verwandten leichtern Gängen zur Seite stehen, sie vorbilden, austönen, überall spiegeln und abbilden, durch jeden Gang ihren Gehalt offenbaren, ihre Wirkung erhöhen: sodaß in diesem Verein des Starken und Schwachen, des bewußt Selbständigen und des zart sich Anschmiegenden ein Tonkörper voll Leben und innerer Kraft erwachse, fähig dem opferfreudigen Sinn des Volkes zum Ausdruck zu dienen."

In der Motette (motto, mottetto heißt Spruch) ist der Text nicht ein Gedicht, sondern Prosa, am liebsten ein Kernspruch der Bibel, der in seinem Parallelismus schon in einen Satz und Gegensatz zerfällt und diese durch die Musik, durch ihr Ineinanderwirken vermittelt. Der gewichtige Inhalt bietet dem Chor sich dar und

ist reich genug um in mehrfacher Wiederholung in wechselndem Ausdruck immer neu belebt zu werden.

Ist das Lied die Darstellung einer Empfindung die sich zwar in verschiedenen Strophen ausbreitet, in verschiedenen Bildern spiegelt, aber wesentlich dieselbe bleibt, so genügt eine Melodie für alle Strophen und wir haben in ihr dann jene allgemeine Formel, die in mannichfaltigen besondern Ausdrücken bestimmend ist, wir vernehmen fortwährend denselben Wellenschlag des Gefühls, während andere und andere, aber nahe verwandte Gedanken sich auf ihm dahinwiegen. Schreitet dagegen der Text zu starken Gegensätzen fort, schildert er den Verlauf einer Bewegung der sich selbst in verschiedenem Rhythmus ergeht, dann wird auch eine Veränderung der Melodie nöthig, das Gedicht muß durchcomponirt, in den variirten Strophen doch aber die Einheit und Gemeinsamkeit auf ähnliche Art bewahrt bleiben wie in den verschiedenen Sätzen einer Sonate. Es gilt dies namentlich auch von lyrischen Balladen. Für Heine's Loreley, für Goethe's Fischer genügt eine Melodie für alle Strophen, im Erlkönig würde es schlecht gelingen die Strophen des Vaters, des Kindes, des Geistes alle auf gleiche Weise singen zu wollen. Meisterhaft ist Beethoven's Adelaide, die dem Matthison'schen Gedicht Unsterblichkeit verliehen hat.

Für jedes Lied gibt es nur Eine wahre Melodie wie zwischen zwei Punkten nur Eine gerade Linie; alle andern sind Abweichungen vom rechten Weg oder noch ungenügende Versuche. Ist aber die wahre Melodie gefunden, so steht sie mit naiver Nothwendigkeit da, so ist sie nicht blos subjectiv, sondern objectiv genügend, verständlich und ansprechend, so ist der Einzelne der sie zuerst sang die Stimme des Volkes gewesen und das Volksgemüth nimmt sie auf und trägt und hegt sie fortan. Künstler sind in der Welt wann der Volksgeist sie erzeugt und nährt; „ohne Volksthätigkeit kein Volkslied, und selten eine Volksthätigkeit ohne Volkslied", sagt Achim von Arnim. Volkslieder sind ein lebendiges wachsendes Besitzthum, der Lebensnerv in der Fortentwickelung des musikalischen Geistes. Wer die Herzensgeschichte des Volkes schreiben will muß sich an seine Lieder halten, wie schon der wackere Chronist von Limburg gethan, der uns neben der Erzählung der Begebenheiten auch berichtet welche Lieder man dazumal gesungen und gepfiffen hat.

c. Die Verbindung von Vocal- und Instrumentalmusik.

Wie in der Malerei die Totalität der Anschauungswelt in der Wechselwirkung des Organischen und Anorganischen erscheint, so verbindet die Musik die menschliche Stimme mit Instrumenten, indem sie dem Gesang ein Geleit freier Naturklänge gibt und ihn durch Harmonie verstärkt. Wie die Malerei den Menschen, dessen Gestalt die Plastik in der Statue als eine Welt für sich hingestellt, nun in seiner Umgebung, die Organismen auf ihrem Boden, umflossen von dem gemeinsamen Licht, in ihrer Beziehung zueinander veranschaulicht, so haben wir die allgemeine Basis der Lebensbewegung des Geistes und der Natur, und auf derselben zugleich und in Wechselwirkung mit ihr die Entfaltung der Subjectivität und ihres selbstbewußten Fühlens und Wollens. Melodien zeichnen die Tongestalten, die Harmonie gibt ihnen das Colorit und in der Zusammenstimmung der Farben oder Klänge tritt in der Fülle die Einheit siegreich hervor. Wie die Malerei schärfer individualisirt als ihre Schwesterkünste, so auch die Musik in dieser Verbindung von Sang und Klang; wie der Malerei die umfassendsten Werke gelingen, wie sie namentlich in großen epischen und dramatischen Compositionen ihren Gipfel erreicht, so auch die Verbindung von Vocal- und Instrumentalmusik. Hier finden wir dieselbe Darstellung des persönlich geistigen Lebens nach seinen besondern Regungen und Thaten in seinem Zusammenhange mit der Natur; die Stimmen der Natur klingen durch die Instrumente begleitend, hemmend, wetteifernd, immer aber das gleiche Ziel miterreichend in den menschlichen Gesang hinein; wir haben Herz und Welt in ihrer Harmonie. Der Sculptur genügt für die Verwirklichung ihres Wesens die organische Einzelgestalt, ebenso der Vocalmusik das einzelne Lied; die Malerei bildet sogleich lieber Gruppen, und entfaltet in cyklischen Compositionen ihre Herrlichkeit; so fügen sich mannichfaltige Weisen aneinander um ein großes wechselreiches Ganze hervorzubringen, wenn Vocal- und Instrumentalmusik vereinigt wirken. Auch geht die Tonkunst hier in das geschichtliche Leben ein und erschließt die Gemüthslage der Welt, das Fühlen und Streben der handelnden Charaktere; sie entwickelt aus den Stimmungen die Thaten und macht wieder die Wirkung des Geschehenen auf die empfindende Seele kund. Das Wort gibt hier die nöthige Klarheit der Motivirung, um ein großes wechselvolles Werk verständlich zu machen, die Instrumente

aber geben die Stimmung des Ganzen wieder gleich der Beleuchtung in der Malerei, und eine mitspielende Tonmalerei weckt Anschauungsbilder gleich Klangfiguren in der Seele, während die Grundlage der Harmonie auch die miteinander streitenden Sänger innerhalb des Gesetzes einer gemeinsamen Weltordnung festhält und dieses als das alles Besondere Durchherrschende darstellt.

Bleiben wir zunächst bei dem einzelnen Liede stehen, so liebt es zunächst die Begleitung durch ein Instrument der Harmonie wie Harfe oder Clavier; und es hängt vom Inhalt ab wie weit er eine sich sanft anschmiegende oder eine selbständige, wol gar contrastirende Begleitung verlangt oder verträgt. Niemals darf der Gesang unterdrückt werden, nicht blos weil solche Uebertäubung die Stimme zum Ueberschreien reizt und verdirbt, sondern weil der Mensch und seine Lebensmelodie die Hauptsache ist in der Natur. Lieber mag nach dem Gesang ein voller Chor von Instrumenten wie ein vieltöniges Echo rauschend einfallen, wenn der Sinn es erlaubt oder fordert. Daß die Klage des Mädchens um das verlorene Täubchen im Nachtlager von Granada mit Trompeten, Pauken und Posaunen begleitet wird, die sich für ein vielstimmiges Schlachtlied eignen, ist einer der neumodischen Misgriffe, die nicht Haus zu halten wissen, und wo es nöthig wäre nicht mehr wie ein Wetter dreinschlagen können, weil sie alle Mittel verbraucht haben. Der religiöse Gemeindegesang hat in der übermenschlichen Macht der Orgel seinen Halt und seine verstärkende, erhebende Begleitung gefunden. Große und mannichfaltige Tonwerke verwenden das Orchester zur Begleitung und wählen die für den Inhalt und Ausdruck jedesmal geeigneten Instrumente.

Diese größern Werke sind lyrisch, episch, dramatisch.

α. Das lyrische Tongebäude.

Im lyrischen Tongebäude, mit dem wir beginnen weil Lyrik und Musik aus einer Wurzel entsprossen sind und sich zumeist wieder nach Verschmelzung sehnen — „Lied will ja gesungen sein" — tritt neben die Liedform, die eine Stimmung melodisch abgerundet und in sich befriedigt ausspricht, auch das Recitativ, eine mehr erzählend schildernde, halb sprechende Darstellungsweise. Sie steht zwischen der poetischen Declamation und dem melodischen

Gesang, und folgt gleich jener dem Inhalt der einzelnen Worte mit einem freiern Accentuiren, welches das taktliche Maß des Rhythmus wenig beachtet; nicht das Ganze, die musikalische Durchbildung des Grundgedankens in symmetrisch melodischen Abschluß, sondern der Verlauf der Empfindung nach den einzelnen Worten und die Ausprägung ihres Werthes und ihrer Bedeutung ist das Wesentliche dieser singenden Declamation. Sie gibt Bericht von Ereignissen oder in ihr ergießt sich die leidenschaftliche Erregung, die noch zu keiner Ruhe, zu keinem frei über ihr selbst schwebenden Blicke gekommen ist, und beidemal leitet sie damit von einer eigentlich musikalischen Form zur andern über, indem sie die Motive neuer melodisch organisirter Gesänge für Einzelne oder für Chöre ausspricht. Der Nachklang aber des leidenschaftlich bewegbaren oder schärfer charakterisirenden, das Besondere betonenden Recitativs bringt dann auch in die Liedform eine größere Bewegung, eine gesteigerte Mannichfaltigkeit, ihr Vortrag wird dadurch declamatorischer: es entsteht die Arie. Sie führt einen Gemüthszustand durch mehrere Momente, oder sie charakterisirt eine Gemüthslage welche durch bestimmte Motive veranlaßt oder zu leidenschaftlicher Höhe gesteigert ist. Der Ausdruck des Charakteristischen im Besondern verbindet sich mit der architektonischen Gestaltung des Ganzen; dies Ganze aber wird im Fortschritt einer Entwickelung zu Stande gebracht, welche ihre Stufen oder ihre Gegensätze hat, die dann auch als besondere Theile der Arie nebeneinander treten; contrastirende Stimmungen, Doppelgefühle im Wechsel von Weh und Wonne, deren Kampf und endliche Ausgleichung bilden damit gern das Thema, und wenn der Inhalt des Wortes stets etwas Individuelles hat, so behauptet die Instrumentalbegleitung daneben den allgemeinen Lebensgrund, und läßt in ihren Harmonien den Einklang des Mannichfaltigen, dem der Gesang in seiner werdenden Entwickelung zustrebt, schon während derselben uns genießen.

In der Verknüpfung von Liedern und Recitativen, Arien und Chören läßt sich nun der wechselnde Zustand des Gemüths während einer Begebenheit darstellen, es läßt sich die Stimmung schildern welcher eine That entspringt, diese selbst berichten, ihre Rückwirkung auf die Seele, ihren Eindruck auf die Welt und ihre Bedeutung für dieselbe entwickeln, und so der Verlauf eines reichen innern Lebens musikalisch aussprechen. Der Name Cantate scheint

mir der passendste für solche Vereinigung lyrischer Poesie mit der Musik.

Hier möchten auch die dem kirchlichen Cultus angeschlossenen musikalischen Formen der Messe und des Requiems am besten ihre Stelle finden. Die Messe stellt in der Feier des Hochamts den Proceß des religiösen Gefühls dar, wie es seiner Gottesferne durch die Sünde sich bewußt reuevoll sich demüthigt vor Gott und um Gnade fleht, wie es im Bekenntniß seines Glaubens sich stärkt, wie der heilige und unendliche Gott sich ihm mit huldvollem Erbarmen dahingibt und wie die Beseligung des Friedens und der Versöhnung gewonnen wird. Der Sündenschmerz der Seele und die Feier der Heiligkeit des Herrn und seiner Herrlichkeit bieten sich als großartige Gegensätze, die einen völlig lyrischen Ausdruck finden. Das Glaubensbekenntniß wird nicht sowol in seiner Bedeutung für den Verstand als Vernunftsatz, sondern in seinem Werthe für das Gemüth, als dessen Trost, Hoffnung, Zuversicht ausgesprochen; wird diese Grundstimmung bewahrt, so kann dann in mehr recitativisch declamirender Weise auch das einzelne Wort vom Geborenwerden, Leiden, Sterben, Auferstehen des Heilands seinen charakteristischen Ausdruck erhalten. Das freudige Gefühl der Erlösung, wie es sich zugleich im Dankgebete demüthigt, läßt dann Göttliches und Menschliches im Frieden der Versöhnung offenbar werden, und so löst der Schluß die musikalischen Gegensätze, die in der Entwickelung hervorgetreten waren, in einer weihevollen Gemüthserhebung. Da dies Alles nicht blos den Einzelnen, sondern Alle angeht, so wird auch das Meiste in Chören vorgetragen.

Das Requiem ist eine Reihe von Gesängen die am Grabe eines Verstorbenen zur Todesfeier den Gedanken des Todes und Gerichts mit der Fürbitte für den Hingeschiedenen und dem Gebet für das eigene Heil verbinden; Trauer und Schmerz wechseln mit Hoffnung und dem Gedanken an Gottes Barmherzigkeit; durch die Schrecken des Gerichts leuchtet die ewige Beseligung.

β. Epische Musik: das Oratorium.

Wenn ich zweitens das Oratorium als episch bezeichne, so geschieht es im Unterschied vom Lyrischen insofern jenes die Darstellung einer Handlung ist, im Unterschiede vom Dramatischen insofern Macht und Geist des Ganzen herrschend bleiben, die Chöre

vorwiegen, die einzelnen Persönlichkeiten nicht selbständig agirend gegeneinander auftreten, und statt des Tragischen oder Komischen die Idee des Erhabenen sich offenbart. Gleich dem epischen Dichter kann ein Sänger den Faden der Begebenheit in der Hand halten, erzählend die Situationen einleiten welche die Musik breiter ausmalt, und die einzelnen miteinander Redenden einführen; so der Evangelist in Bach's Passionen. Oder es kann der Erzähler ganz hinter das Werk zurücktreten und dies objectiv vor uns sich entfalten lassen; indem aber das Volk und seine Sache im Vordergrund steht, und der epische Held siegreich oder sich opfernd mit dem Ganzen für das Ganze, nicht darüber sich erhebend und dagegen ankämpfend, sein Werk vollbringt. Treten Gegensätze auf, so sind es geschichtliche Principien, Nationen im Krieg miteinander, wie im Epos, und hier mag der Mann für sein Princip, das Volk für sein Dasein einstehen ohne dadurch mit sich selbst in Conflict zu gerathen. Der Gegenstand des Oratoriums ist gleich dem Epos von volksthümlicher und allgemein menschlicher Bedeutung, und die Musik entfaltet die Ereignisse aus der Tiefe des Volksgemüths heraus und macht ihren Werth für das Herz der Hörer kund; statt die historischen Bedingungen und Folgen, die äußern Umstände aufzuzählen erfaßt die Musik den innern Gehalt, die belebende Seele, und läßt diesen Lebensgrund der Begebenheiten sich in einem idealen Organismus gestalten; die Gemüthslage der Welt, die innern Zustände der Personen werden als der Quell der Thaten offenbar, und dadurch die Thaten selbst dem Gemüthe des Hörers wieder verständlich gemacht, das sie empfindend miterlebt.

Oratorium heißt Betsaal; im Betsaal Philippo Neri's zu Rom soll geistliche Musik, gesungene Darstellung der Misterien und Moralitäten, Dialogisirung biblischer Geschichten und allegorische Veranschaulichung sittlicher Verhältnisse so anziehend vorgetragen worden sein, daß sie große Theilnahme fand und mit dem Namen des Oratoriums auch dasjenige bezeichnet wurde, was die Meisten in dasselbe rief. Einen religiösen Grundton wird das Oratorium immer tragen. Denn „die Weltgeschichte ist ohne Weltregierung nicht verständlich" und es ist die sittliche Weltordnung, die in der Harmonie der Töne, es ist der gottgeleitete Gang der Dinge, der im Flusse der Melodie, es sind die großen Thaten Gottes in der Geschichte, die durch das Ganze offenbar werden. Das gilt nicht blos von der biblischen, das gilt auch von der welt-

lichen Geschichte: — die Erde ist überall des Herrn. Der Eine Geist läßt die Geister frei gewähren, aber er bestimmt ihnen ihr Auftreten und ihre Aufgabe, und führt sie zum Einklang mit seinem Willen; Gottes Stimme tönt in des Volkes Stimme, die in vollen Chören alle Herzen einmüthig im Ausspruch ewiger Wahrheit erhebt und beseligt.

Das Oratorium also ist keineswegs ein „Drama ohne Action", eine unfertige, halb ausgebildete Oper, sondern eine in sich vollendete, ihren Zweck erfüllende episch musikalische Darstellungsweise. Die Einheit herrscht über die Mannichfaltigkeit und das Individuelle, die Unterschiede, die Persönlichkeiten bleiben von ihr getragen, Schmerz und Freude sind dadurch gemäßigt und keine besondere Empfindung, aber eine allgemeine Erhebung und Erbauung des ganzen Gemüths gibt im Schlusse als das leitende Ziel des Ganzen sich kund. Das Auge wird nicht durch äußere Eindrücke abgezogen, dafür aber werden die innern Begebnisse, die Seelenbewegung erschöpfend dargelegt, gleichsam der Herzschlag der Geschichte vernehmlich gemacht, und der Vorstellung zugleich in einfachen Worten ausgesprochen was die Musik dem Gefühl unmittelbar enthüllt. Je mehr unsere Oper Prunk- und Schaustück wird und das Publikum dramatische Spannung und beschleunigte Entwickelung heischt, die kein ausruhendes Verweilen und wiederholendes Sichvertiefen der Musik erlaubt, desto mehr werden echte Musiker sich dem Oratorium zuwenden. Der Meister desselben, Händel, führte es schon im Alexanderfest, das sich nur am Ende an die kirchliche Feier knüpft, in das weltliche Leben ein, und es ist das allgemein Menschliche des Volks- und Glaubenskampfes, des Heldenmuthes in seiner todüberwindenden Größe, was er im Judas Makkabäus und Simson darthut. Die alte und neue Geschichte hat Männer und Begebenheiten genug, die in epischer Größe dastehen, in deren Geschick das Walten Gottes erscheint und wer uns Karl und Wittekind in ihrem Gegensatz und ihrer Versöhnung, das germanische Heidenthum in seinem Uebergang zum Christenthum, wer uns die Begeisterung der Kreuzzüge oder die Reformation musikalisch darstellen will, der wird wol zu dieser Form greifen müssen. Ein in anderm Zusammenhang stehendes Wort Goethe's können wir hier anführen: „Der Lobgesang der Menschheit, dem die Gottheit so gern zuhören mag, ist niemals verstummt, und wir selbst fühlen ein göttliches Glück, wenn wir die durch alle Zeiten vertheilten harmonischen Ausströmungen bald

in einzelnen Stimmen, in einzelnen Chören, bald fugenweise, bald in herrlichem Vollgesang vernehmen."

Auf den Standpunkt der Beschauung, den wir dem Epiker anweisen, versetzt sich Händel und sein ganzes Werk in seiner Meisterschöpfung, im Messias, recht entschieden dadurch daß er den Chor als den Repräsentanten der Menschheit in den Vordergrund stellt und den Grundgedanken der Erlösung durch Christus als Verheißung und als Erfüllung in großen Bildern vorüberführt, und den Schmerz der Sünde, den Trost der Hoffnung, das Heil der Versöhnung dabei wie aus dem Herzen des ganzen Geschlechts ausspricht, indem der Chor einzelnen erzählenden Stimmen machtvoll antwortet. In der Matthäuspassion von Sebastian Bach zieht die christliche Gemeinde nach Golgatha um das Leiden und Sterben Jesu zu betrachten, mitzuerleben; als idealer Zuschauer faßt sie das Ganze in ihrem Gemüth zusammen, das Vergangene wird gegenwärtig und nach all den Kämpfen und Schmerzen fließt Gottesfriede, fließt die Ruhe des Heilands in das erschütterte Herz. Ein Sänger trägt die Erzählung des Evangelisten vor; die Worte Jesu und anderer Redenden sind besonderen Stimmen zugetheilt; wenn die Schriftgelehrten sich besprechen, wenn das Volk einen Ruf erhebt, so geschieht dies durch einen Chor; bei allen entscheidenden Momenten aber findet die Stimmung der Gemeinde in Chören und Chorälen ihren musikalischen Ausdruck. Das sittlich-religiöse Ideal ist hier wie von Händel in Christus so herrlich entfaltet wie in den größten Meisterwerken der Malerei von Rafael, Dürer, Tizian; der Poesie ist es noch nicht auf gleiche Weise gelungen. In Haydn's Schöpfung bildet der Schlußchor des ersten Theils: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes", den hochherrlichen Mittel- und Einheitspunkt des Ganzen; in der melodischen Begleitung der Schöpferworte zeichnet er die Lebensbewegung des Erschaffenen vor, und in den Wechselgesängen Adam's und Eva's spiegeln sich Gott und Welt in den neuerwachten Gefühlen der Menschenbrust. Mendelssohn's Elias und Paulus schildern den Verlauf eines Heldenlebens in gottvertrauender Glaubenskraft. Schneider's Weltgericht sucht gleich großen Gemälden die Totalität des Lebens seiner ethischen Grundlage nach im Moment der letzten Entscheidung zusammenzufassen. Im Jephtha, im Saul, im Moses haben Händel und Marx vortreffliche Stoffe sachgemäß behandelt.

Wie das Walten der Naturkräfte mit der Geschichte der Mensch-

heit, wie Land und Volk zusammenstimmen, so begleiten auch die Instrumente den Gesang, aber dieser bleibt herrschend; am liebsten mochte Händel ihn durch die Orgel wie durch die leitende Hand der Vorsehung führen und verstärken. Auch dem Oratorium dient die Instrumentalmusik zur Einleitung; sie versetzt uns in die Stimmung des Volks, sie bereitet den handelnden Personen ihre Stätte, sie schlägt den Grundton an, welcher das Ganze durchklingen muß; denn den erhebenden Eindruck eines erhabenen Ganzen, nicht einzelne zusammenhangslose Stücke sollen wir mit nach Hause nehmen.

γ. Dramatische Musik: die Oper.

Im Epos und Oratorium trägt und erfüllt der Geist des Ganzen die einzelnen Persönlichkeiten; im Drama macht ihre Selbständigkeit sich geltend und sucht ihre Freiheit auch im Kampf mit dem Schicksal zu erweisen, sodaß aus dem äußern Conflict auch der innere sich entwickelt, und das Schöne im Proceß, in der Lösung der Gegensätze erscheint. Demgemäß treten auch die Sänger gegeneinander hervor und gesellen dem Vortrag des Gesanges die Darstellung der Handlung, Spannung und leidenschaftliche Erregtheit treten an die Stelle der Beschauung und statt des Ausdrucks des Erhabenen erhalten wir den des Tragischen, Komischen und Humoristischen.

Die Oper ist Musik, darum hält sie alle Gegensätze im gemeinsamen Bande des Wohllauts, darum regelt sie auch die heftigste Bewegung durch Takt und Ebenmaß, und gibt dem Schmerz wie dem Jubel durch die Klarheit und Reinheit des künstlerischen Ausdrucks eine beruhigende Milde, im melodischen Erguß die idealisirende Schönheit. Daß auch die streitenden Persönlichkeiten innerhalb der gemeinsamen Vernunft und sittlichen Weltordnung stehen müssen, daß aus ihrem Kampf ein höheres Leben hervorgeht, vermag die Musik vor allen andern Künsten dadurch zu veranschaulichen, daß sie die verschiedenen Melodien in Harmonie bringt und dieselben sich gegeneinander bewegen und doch wohllautend zusammenklingen läßt. Ein gesteigertes Gefühlsleben wird kraft der Phantasie zum Gesang, aber für die verständige Erörterung der Gedanken, für die Bedürfnisse des gewöhnlichen Verkehrs haben wir die Rede, und hier zu singen ist ein lächerlicher Widerspruch, daher die Einsicht des Künstlers es nur zur Er-

zielung einer komischen Wirkung geschehen läßt. Es ist der Kampf der Gefühle im Einzelnen wie unter mehreren Personen, worauf die Oper beruht, und das Gemüth der handelnden Charaktere läßt sie als die treibende Kraft der äußern Handlung in Tönen hervorquellen. Ist dies nicht der Fall, dann hat Gottsched so unrecht nicht, wenn er die Oper das ungereimteste Werk unter allen Erfindungen der Menschen nennt; wird aber die Seelenstimmung der Handelnden musikalisch offenbar, und löst sich aller Zwiespalt der Herzen in einen Strom von Harmonien auf, dann genießen wir gerade in der Oper die freieste Poesie des Lebens, die keineswegs eine äußere Realität nachahmen, sondern innerliches Wesen ideal gestalten und aller Prosa entlastet klang- und sangfreudig sich aussprechen will. Der Hauptinhalt dieser Poesie des Lebens ist die Liebe, in ihr erwacht das Selbstgefühl um sich an ein anderes hinzugeben, in diesem aber sich wiederzufinden, und so in dem Unterschiede die Einheit als eine selig ihrer selbst genießende herzustellen; Liebe ist Gegenseitigkeit, Wechselgefühl und Wechselwirkung, damit ebenso dramatisch als musikalisch.

Die Musik erschließt den innersten Sinn, die Stimmung und Gemüthsbewegung der handelnden Personen, das Grundgefühl durch welches die Charaktere sich selbst empfinden und dem Hörer verständlich werden; so werden sie von innen heraus rein und wahr dargestellt, und ein Mozart verleiht auf solche Art dem heiter bewegten geistreichen Lustspiel von Beaumarchais die Innerlichkeit des Gemüths und die ideale Weihe der Poesie. Die Musik erreicht ihre eigenthümliche Größe auch in der Oper durch das gleichzeitige Gegen- Mit- und Ineinanderwirken der einzelnen Stimmen und ihrer charakteristischen Melodien. Auf diese Weise hat Mozart in seinen Finales das Herrlichste geleistet, und auf der Symmetrie des Grundplans innerhalb wohlabgewogener Verhältnisse die freie Lebensbewegung der Einzelnen entfaltet und im Zusammenklange zu einer harmonischen Fülle geführt, wie das keine andere Kunst wetteifernd vermag. Was der Historienmaler in einem Moment festhält, die Ordnung und Schönheitslinie des Ganzen in der Mannichfaltigkeit selbständiger und zugleich aufeinander bezogener Gestalten, den Gegensatz der Massen und der Farben und ihr Gleichgewicht, das läßt der Musiker in fortschreitender Bewegung offenbar werden. Und wie auf dem Geschichtsbilde die landschaftliche Naturumgebung, der Ton der Luft und die Beleuchtung mitwirkt zum Ausdruck der Idee und zum

unmittelbaren Eindruck des Gemäldes, so begleiten die Naturklänge im Orchester nicht blos die menschlichen Stimmen, sondern sie treten mit all ihren Kräften als ein bedeutsamer Theil des Ganzen ein, heben hervor was der Gesang nicht zu sagen vermag und gehen ihre selbständigen Wege nach dem gemeinsamen Ziel.

Man kam zur Oper indem man die griechische Tragödie wiederzuerwecken suchte; ihre wirksame Musik wollte man im Unterschiede der contrapunktlichen Künsteleien, bei denen der Hörer das Wort der Sänger nicht verstand und den melodischen Ausdruck individueller Empfindung nicht finden konnte. So begann man um das Jahr 1600 im Hause des Grafen Bardi da Vernio in Florenz einstimmige Gesänge mit Begleitung eines Instrumentes aufzuführen, und nahm zum Text die Stoffe der griechischen Mythe, welche verschiedene Charaktere in lyrischen Situationen und mächtigen Gemüthsbewegungen darboten. Der recitativische Vortrag aber genügte dem durch die bildende Kunst entwickelten Formensinne der Italiener nicht, welcher nach ebenmäßig abgerundeten, symmetrischen Tonfiguren verlangte, und damit zur freientfalteten Melodie, zur Arie führte; ja diese Freude an der Tonschönheit um ihrer selbst willen überwuchs sehr bald die Rücksicht auf den Inhalt, und die Handlung diente nur dazu durch verschiedene Scenen Gelegenheit zu lyrischen Ergüssen zu geben, in denen Glut und Zartheit der Empfindung auf eine formal anmuthige Weise sich kund gab. Dagegen gewann in Frankreich das Interesse an der Handlung und ihrem Zusammenhange die Oberhand, ein declamirender Gesang sprach die Worte verständlich aus, und wo die Empfindung sich steigerte, traten wechselnde Takte und begleitende Accorde ein, die Melodiebildung aber blieb beschränkt, und statt ausgeführter musikalischer Formen hielt sich Lully an den pathetischen Ausdruck des Einzelnen. Allein, das ist eine feine Bemerkung Otto Jahn's, in jeder Kunst ist das Charakteristische, weil es der Zeit und Person nach am meisten individuell ist, am ehesten dem Los unterworfen bald nicht mehr verstanden zu werden und daher nicht mehr zu gefallen. So ging es trotz allen Prunks der Decoration für Hoffeste mit dieser Opernrichtung. Auf ihrer Grundlage indeß und im Kampf gegen die Sänger welche ihre Kunststücke für sich machen wollten, wie gegen die Arien welche um ihrer selbst willen von den Italienern geliebt und angebracht wurden auch wo der Gang der Handlung sie nicht verlangte, auch wo sie dem Charakter der Rolle nicht entsprachen,

errichtete Gluck seine Tonschöpfungen, die das erreichten was Bardi und seine Freunde angestrebt, eine Wiedergeburt der classischen Tragödie aber innerhalb einer modernen Kunst, der Musik.

Gluck war ein auf das Große und Ideale gerichteter Geist von festem und klarem Willen, der gleich Lessing durch seine Einsicht sein künstlerisches Schaffen lenkte und erleuchtete, das statt des leicht Strömenden und Ueberquellenden sich mehr durch Maß und klare Bestimmtheit auszeichnete; wie Winckelmann suchte er gegenüber der Richtung aufs nur Charakteristische und Naturwahre eine schöne Einfachheit und die Harmonie künstlerischer Vollendung, und erkannte er das Reinmenschliche und wahrhaft Poetische des ursprünglichen Alterthums auch in den Formen einer spätern Zeit, um es im hohen Schwung freier sicherer Züge wieder ans Licht zu bringen. Seine Iphigenie war für die Musik was die Goethe'sche für die Poesie, die Wiedergeburt des Griechenthums im deutschen Gemüth, der plastischen Schönheit in Ton oder Wort. Gluck sagt von sich selbst er verschmähe das Schwierige wenn es der Kunst schade, das Neue wenn es nicht nothwendig aus der Sache hervorgehe, aber er binde sich auch nicht an Regeln oder alte Ordnungen, wenn er ohne sie oder trotz ihrer eine Wirkung erreichen könne. Sein Grundsatz war der dramatischen Musik ihr wahres Amt und ihren rechten Wirkungskreis anzuweisen, daß sie der Poesie durch den Ausdruck diene, die Dichtung in jedem Moment der Situation entsprechend begleite; ohne allen überflüssigen Schmuck sollte sie leisten was für eine wohl componirte und correcte Zeichnung das Colorit durch die Lebhaftigkeit der Farben und der wohl angebrachte Contrast von Licht und Schatten, sodaß die Umrisse nicht entstellt, aber die Gestalten belebt werden. Diese Theorie leidet an Einseitigkeit. Im schöpferischen Geist des Malers sind Form und Farbe füreinander und miteinander da, und der Musiker ist nicht der Diener des Dichters, sondern vielmehr der herrschende Künstler; statt das ihm Vorgeschriebene nur begleitend auszufüllen hat er den ausgesprochenen Sinn und Gehalt selbständig zu erfassen und aus der Tiefe des eigenen Geistes neu zu schaffen, mit den Mitteln seiner Kunst frei darzustellen. Musiker und Dichter arbeiten zusammen für einen gemeinsamen Zweck; der Dichter muß das Musikalische des Stoffs ergründen und den Text so behandeln daß er der Musik Anlaß und Raum zur Entfaltung ihrer Eigenthümlichkeit gewährt. Wo das Wort gesungen und vom Schall der Instrumente umklungen wird, da wirkt die Musik

unmittelbar auf Sinn und Gefühl, während das Wort erst durch die Vorstellung hindurchgehen muß um zur Anschauung oder Empfindung zu werden; da wäre es ein Widerspruch, wenn die Musik dennoch die zweite Rolle übernehmen und auf den vollen Gebrauch ihrer Kraft verzichten wollte. So stimmen wir Mozart bei, welcher verlangte daß in der Oper die Poesie der Musik gehorsame Tochter sei; der Plan des Stücks sei gut gearbeitet, die Handlung werde in ihrem Fortschritt durch die Entwickelung der Charaktere motivirt, und führe in ihrem Verlauf Situationen herbei die sich für den musikalischen Ausdruck eignen. Die dichterische Fassung der Stimmungen und Gemüthsbewegungen soll den Musiker anregen, tragen, heben, aber ihn nicht beschränken und fesseln. Nicht das bestimmte Wort, sondern die lebendige Anschauung der Sachlage, des Charakters war darum für Mozart der Ausgangspunkt seines Producirens. Es liegt allerdings auch etwas im Rhythmus und Klang der Worte, und Kind meinte immer er habe eigentlich das Lied vom Jungfernkranz componirt, man solle es nur gut lesen um Weber's Melodie hörbar zu machen; aber die Musik will doch nicht das einzelne Wort malen, sondern den Gedanken des Satzes auf ihre Weise darstellen. Durch den Bund mit der Poesie erhält sie die Fähigkeit auch scharf begrenzte Vorstellungen hervorzurufen, während sie für sich zugleich unmittelbar auf das Gemüth wirkt.

Statt des Stückwerks gab Gluck ein gegliedertes Ganzes, statt des Reizes selbstgefälliger Arien die Zeichnung von Charakteren; durch die Klangfarbe der Instrumente drückte er Stimmungen aus, durch Vertheilung, Gegeneinanderstellen und massenhaftes Zusammenwirken gab er Licht und Schatten; Tänze, Märsche waren der Situation gemäß; Chöre bildeten eine feste Umrahmung für den wechselnden Ausdruck der Personen und sprachen die Stimmung eines Culminationspunktes aus; — wie dies und anderes von Otto Jahn im Buch über Mozart trefflich erörtert ist. Dabei ist Gluck tief melodisch, aber seine Gestalten stehen wie in einem Relief nebeneinander, sie singen wie in der Poesie nacheinander, das Ineinanderwirken durch die vielstimmige Macht der Musik blieb unentwickelt. „Gerade hier liegen aber die höchsten Aufgaben welche die Musik aus ihrem innersten Wesen heraus als freie Kunst zu lösen hat, und tiefer als in der immer mehr äußerlichen Charakteristik einzelner Momente bewährt sie ihre Kraft in der Anlage eines großen Satzes, dessen einzelne Elemente durch

künstlerische Verarbeitung einander durchdringen und sich zu einem lebensvollen Organismus gliedern.“ Und hier, wo das Echtmusikalische und das Dramatische zusammentreffen, liegt Mozart's geniale Größe. Er hält die Zeichnung der Charaktere fest wie Gluck, aber in den Ensemblestücken, in denen die Melodien sich gegeneinander harmonisch bewegen, erreicht er ein Höheres. Er vollendet zugleich die italienische Weise der Oper: er gibt den Reiz der Arien nicht auf, aber er wählt sie so daß sie den Charakter dessen darstellen der sie singt, daß sie an geeigneter Stelle die lyrisch berechtigte Entfaltung einer Situation, der verweilende Selbstgenuß einer Empfindung sind. Jede der berühmten Arien im Don Juan, im Figaro eignet der bestimmten Persönlichkeit, liegt in der Rolle, und indem sie uns durch ihre Schönheit entzückt, bleibt sie das nothwendige Glied eines großen Ganzen. Das Gelungenste von Weber und Rossini liegt innerhalb der Mozart'schen Weise, Spontini, Richard Wagner gehen in der Gluck'schen Bahn; die beiden Meister sind durch alle Effectstücke und gesuchten Künste in ihrer Kunst und Wirkung nicht erreicht, geschweige übertroffen.

Den Grundgedanken der Oper, den Grundton der Stimmung die in ihr herrscht, drückt zunächst die Ouvertüre als einleitende Instrumentalmusik in der dieser eigenen allgemeinen Weise aus. So bietet die Architektur der Plastik und Malerei den schon künstlerisch gestalteten Raum für ihre Schöpfungen dar. Die Ouvertüre ist die geöffnete Pforte für das ganze Werk: sie soll den Weg andeuten den wir gehen werden, und uns für das Folgende empfänglich machen, gleichwie das Portal einer Kirche zum Eintritt einladet und in seiner Gliederung durch Pfeiler und Bogen die Construction des Innern andeutet. Ob der Charakter des Ganzen wild und düster, ob er sonnig und heiter, kriegerisch oder sentimental, komisch oder tragisch ist, hat uns die Ouvertüre zu sagen. Sie soll nicht eine vorläufige Musterkarte der Hauptmelodien ausmachen, sondern den Lebensgrund darstellen aus welchem diese hervorblühen können und werden. Einzelne Anspielungen auf das Kommende müssen sich aus dem Gedankengang der Ouvertüre selbst ergeben, daraus erwachsen, nicht blos eingeflickt sein. So haben wir in Mendelssohn's Ouvertüre zum Sommernachtstraum das Luftige, Neckische des Feen- und Elfenreichs in dem Zauber des Mondscheins, in Wagner's Tannhäuser den Kampf der verführerischen Klänge des Venusbergs mit dem Chorgesang der Pilger,

im Fidelio den Sieg des Lichtes, der Freiheit und Liebe veranschaulicht. Den Don Juan leiten Klänge ein, welche uns den Ernst des Schicksals ankündigen das mit seinem Gewicht mittenhinein trifft in die Fanfaren der Lebenslust, während die heiteren, einander neckenden und jagenden und in lautem Jubel sich verwebenden Melodien der Figaro-Ouvertüre uns das Lustspiel der Liebe voraussagen. Vortrefflich weiß Mozart sowol diese Bedeutung des Ganzen auszudrücken, als auch in die Situation der ersten Scene einzuleiten; so geht in der Ouvertüre zur Entführung aus dem Serail durch das phantastische Weben der Töne im Wechsel von Forte und Piano und durch das seltsame Klingen der Schlaginstrumente ein längerer Satz sehnsüchtigen Verlangens der von jenem wirbelnden Treiben verschlungen aus demselben eben sich herauslöst, wenn der Vorhang aufgeht und nun Belmonte diese Melodie in seiner Cavatine anstimmt.

Für die Darstellung der Handlung durch Gesang und Musikbegleitung erinnere ich an die obige Erörterung daß Phantasie und Gefühl im Stoff und der Auffassung walten müssen, weil sonst Form und Inhalt in Widerspruch stehen würden. Wie nun die einzelnen Charaktere von einander unterschieden und doch in einen symmetrischen Zusammenhang gehalten werden, wie sich namentlich am Actschluß die vereinzelten Kräfte zu einer Gesammtwirkung verbinden, darüber verweisen wir mit Hand auf Mozart. „Er vereinigt mit sicherer Hand das Verschiedenartigste zu einem entsprechenden Verhältniß und mehrere seiner Finales bleiben Muster für alle Zeit. Er stellt im strengen Sinne Kunstwerke auf, deren geregelte Form durch vollkommenen Einklang besteht und von denen jeder einzelne Theil, durchdrungen vom Zauber der Schönheit, als ein wesentlicher gilt, während man von andern sagen kann sie enthalten einzelnes Gute. Wie unvorsichtig ist daher das herkömmliche Verfahren an solchen Werken Verkürzungen vorzunehmen, die immer auf Wesentliches stoßen müssen; wie zwecklos die Sitte einzelne Arien herauszunehmen und sie in Concerten und Gesellschaften als selbständige Musikstücke vorzutragen!"

In dem Oratorium bleibt der gemeinsame Gehalt der Sache vorwiegend, in der Oper wird die Charakteristik der Einzelnen, wird die Zeichnung von Gegensätzen nebeneinander und nacheinander, die Schürzung und Lösung von Knoten zur Aufgabe des Componisten, der aber immer den Antheil des Herzens bei den Begebenheiten und das Gemüth als den Quell der Handlungen zu

schildern hat, ob er nun die Geschichte des eigenen Herzens oder die Weltgeschichte an großen Wendepunkten, in Zeiten und Völker beherrschenden Conflicten zum Gegenstande hat. Die Darlegung bestimmter historischer Verhältnisse wird allerdings dem Musiker minder gelingen als dem Dichter, aber die Stimmung im Kampf von weltbewegenden Richtungen und dadurch diese selbst kann er ausdrücken, und bei Spontini wie bei Meyerbeer finden wir Ansätze dazu.

Der Operntext kann in die Klasse des tragischen, komischen oder versöhnenden Dramas gehören, und die Musik kann Scherz und Ernst humoristisch ineinander verweben. Sie kann auch das gesprochene Drama durch eine Ouvertüre einleiten, durch Zwischenakte erläutern, an einzelnen Stellen die Rede begleiten, wie Beethoven in Bezug auf Goethe's Egmont, Radzivil mit dem Faust gethan. Das Melodrama ist durch Misbrauch und Effecthascherei in Verruf gekommen, die Sache selbst scheint mir nicht verwerflich. Das Vaudeville, das von der Posse zur komischen Oper hinleitet, legt Gesänge dort ein wo aus der Prosa der Unterredung ein bewegteres Gefühl, eine gehobene Stimmung hervorgeht; die komische, ja auch die ernste Oper macht füglich dasjenige was seiner Natur nach nicht musikalisch ist, durch den gesprochenen Dialog ab; besser freilich und der Einheit des Kunstwerks gemäß ist's, wenn solches auch im Text vermieden werden kann. Ueberall aber, im Tragischen wie im Komischen muß die Lebensdissonanz aufgelöst, Harmonie und Frieden hergestellt, das Irdische zu reiner Schönheit verklärt werden.

Wie schon jedes Musikstück die Reproduction durch menschlich-persönliche Thätigkeit verlangt, so erfordert die Oper ihrem dramatisch lebendigen Inhalte nach die Darstellung nicht blos durch Gesang, sondern durch eine begleitende Action, welche durch äußere Bewegung die innere veranschaulicht und jene dem musikalischen Rhythmus anschließt, sodaß er in der Mimik sichtbare Gestalt gewinnt. Die Architektur bietet dem Ganzen den Raum künstlerisch dar, die Plastik erscheint in den Gestalten der Sänger selbst, die Malerei gibt in der Decoration das Bild der Naturumgebung, die Poesie hat die Worte hergeliehen, sodaß hier eine Vereinigung aller Künste gewonnen ist. Wenn äußerliches Schaugepräng und hohler Pomp an die Stelle der wahren Musik tritt und diese zu dem Augenreiz nur einen Ohrenkitzel, keine Gemüthserquickung und Seelenlabung bietet, dann ist allerdings der Verfall der Kunst da;

aber die Volksstimme hält auch schon Gericht über solche Unwürdigkeiten, und von jenen Opern die auf Schlittschuhlaufen und elektrischen Sonnenaufgang oder andere Schaustücke ihren Erfolg bauen, sagt man nicht daß man sie hören, sondern daß man sie sehen wolle. Soll die Kunst bestehen, so muß die Musik in der Oper herrschen und das Decorative sich dienend anschließen. Es ist auch in seinen Reizen und Effecten berechtigt wo es eine Idee veranschaulicht und zur Sache gehört; verwerflich ist es wo es von der Sache abzieht und sich für sich breit macht. Daß es von der Seelenstimmung und dem Willen des Menschen abhängt ob er in der freien Gottesnatur oder im Venusberge steht, daß die Sirenenstimmen des letztern ihn umklingen wie er sich ihnen zuneigt, daß aber ihr Zauber verstoben ist wie der Wille sich zur Freiheit aufrafft, das wird uns zum Beispiel durch keine andere Kunst so klar als wenn die Decorationswechsel sich den Melodien im Tannhäuser gesellen.

Man hat neuerdings viel von einem Kunstwerk der Zukunft geredet, einer Oper mit gutem Text und sachgemäßer Ausstattung; alle andern Künste sollten in ihm aufgehen und nicht mehr für sich bestehen. Das ist als wenn man die Plastik und Malerei den colorirten Schnitzwerken opfern wollte. Nur in ihrer Sonderung und Selbständigkeit werden die einzelnen Künste groß; ihr Zusammenwirken ist dann kein Aufgeben ihres Fürsichseins, sondern ein freier Bund. Daß ein Mann wie Wagner, der weder als Dichter noch als Musiker zu den wenigen Geistern ersten Ranges gehört, aber als Dichter wie als Musiker großes Talent hat, diese seine Begabung zusammennimmt und Werke schafft, die zwar ohne den Text, rein musikalisch, nicht zu genießen sind, deren Text zwar ohne die Musik dürftig und mager erscheint, die aber in der Verbindung von Ton und Wort doch einen bedeutsamen und ergreifenden Eindruck machen, — dies sollte man als etwas Eigenthümliches gelten lassen, sich daran erfreuen, aber sich von der Verkehrtheit fern halten daraus nun eine allgemeine Regel oder Forderung machen zu wollen. Ein ganzer Poet oder ein ganzer Musiker ist immer mehr werth als beide halb, und zu Mozart und Beethoven auf der einen Seite, Goethe und Schiller auf der andern wird auch Richard Wagner emporblicken! Sein bewundernswürdiger Sinn für die Klangfarbe der Instrumente, für charakteristische Accorde, für die Gestaltung veranschaulichender Tonreihen und sein dichterischer Geist läßt ihn ein musikalisches Drama der Oper eigentlich

nicht entgegen, sondern an die Seite setzen; die Zeichnung der Charaktere, der gedankenklare Ausdruck der Gefühle tritt an die Stelle der Sangfreudigkeit in geschlossenen Melodien und Chören; die Poesie soll hier nicht für die Musik vorarbeiten, sondern dieselbe zur Vollendung des eigenen Werkes heranziehen. Das soll man dankbar als eine künstlerische Eigenthümlichkeit hinnehmen, nicht aber für das nun Allberechtigte oder für das Höchste erklären. Das Kunstwerk der Zukunft wird nicht die ursprünglich ungeschiedene Einheit, sondern das Zusammenwirken der für sich selbständigen Künste sein, deren jede die gemeinsamen Ideen auf eine eigene Weise offenbart. So war auch das ganze Perikleische Athen Ein großes Kunstwerk. Wie damals bei der Plastik, so steht für die Zukunft die tonangebende Macht bei der Poesie.

III.

Die Poesie.

Fließend Wasser ist der Gedanke,
Aber durch die Kunst gebannt
In der Form gediegner Schranke,
Wird er blitzender Demant.
Emanuel Geibel.

Ihr Begriff als Kunst des Geistes.

Sein oder Natur, Selbstinnigkeit oder Gefühl, Gemüth, und Selbstbewußtsein oder Geist sind die drei Stufen oder Potenzen des Lebens. Wie das Außereinander der Materie in der doppelten Form des Nebeneinanders im Raum und des Nacheinanders in der Zeit verknüpft ist durch das eine Wesen das sich lebendig in beiden entfaltet, wie unser Ich als Träger und Mittelpunkt aller Anschauungen und Gefühle sich im Selbstbewußtsein erfaßt und die eigene Natur wie die der Dinge vorstellend betrachtet, so ist die Poesie als die Kunst des Geistes oder die dichterische Darstellung der Gedanken und Thaten durch die Sprache die Verbindung beider andern Künste in einer idealen Wiedergeburt. Die Bildnerei zeigt die Idee oder Seele verwirklicht in der räumlichen Form, die Musik stellt die Idee als das Princip und Maß der Lebensbewegung dar und fügt die Schönheit des Werdens zu der des Seins; dort werden die Anschauungsbilder, hier die Stimmungen und Gefühle des Geistes offenbar. Sein Begriff jedoch vollendet sich erst in der denkenden Erfassung des eigenen Wesens, im Selbstbewußtsein, das als aller Anschauungen Träger und als die

verbindende Einheit der wechselnden Gefühle auch in ihnen gegenwärtig ist; ebenso ergreift der Gedanke die innere Natur der Dinge wie sie der Grund der sichtbaren Erscheinung und der Lebensentwickelung ist, und stellt sie in dieser ihrer Geistigkeit und Macht lebendig dar. In der bildenden Kunst ward die in sich vollendete Gestalt, in der Musik die Bewegung des Werdens in ihrem Rhythmus betont, und in ihnen die Idee verwirklicht; jetzt wird diese als solche hervorgehoben und als das Wesen der Dinge und das Princip ihrer Geschichte dargethan. Die Poesie spricht den Gedanken der Sache aus: was das Auge nicht sieht und das Ohr nicht hört das wird vom Geist ergriffen und im Wort offenbart, für das Ohr wie für die innere Anschauung dargestellt. Die Kunst erfaßt das allgemeine und bleibende Wesen der Dinge, und prägt den Begriff in Worten aus, weil im ewigen schöpferischen Wort Gottes Alles begründet und begriffen ist. Wenn unser Erkennen darin besteht daß wir den großen Gedanken der Schöpfung noch einmal denken, wenn die Wissenschaft aus der Fülle und Mannichfaltigkeit der Welt sich zu dieser ursprünglichen Einheit des Begriffs zurückbewegt, so spricht der Dichter die allgemeinen Gedanken aus, geht aber als Künstler sogleich über die reine Geistigkeit hinaus und zeigt wie die Idee das Princip des Lebens ist, stellt sie dar wie sie das Gemüth bewegt, in dem Geiste waltet, durch Thaten und Begebenheiten, in Personen und Situationen verwirklicht wird. Die Poesie vereint in sich die Principien der beiden andern Künste; gleich der bildenden nimmt sie die Fülle des Weltinhalts und seiner Gestalten in sich auf, gleich der tönenden gibt sie unmittelbar das Gemüth und seine innere Bewegung kund. Es ist keine Mischung wie Grün aus Blau und Gelb, es ist die über diesen Farben schwebende Mitte des Rothen, an die wir erinnern können.

Mein unermeßlich Reich ist der Gedanke
Und mein geflügelt Werkzeug ist das Wort!

Mit diesem Ausspruch bezeichnet sich die Poesie in Schiller's Huldigung der Künste; wenn ich sie die Kunst des Geistes nenne, so besagt dies ziemlich dasselbe wie wenn Wilhelm von Humboldt sie für die Kunst durch Sprache erklärt. Denn das unterscheidende Merkmal des Geistes ist das Selbstbewußtsein, und dies gewinnt er dadurch daß er eine Gedankenwelt in sich hervorbringt und sich als die producirende Einheit und Macht derselben erkennt. Das

Wort ist aber nicht blos ein Vehikel oder ein Ausdrucksmittel des für sich fertigen Gedankens, sondern seine Selbstverwirklichung: er selbst wird erst mit ihm, erlangt erst in ihm Klarheit und Bestimmtheit. Sprache und Gedanke sind untrennbar wie Leib und Seele des lebendigen Menschen. Nur das vernunftbegabte Geschöpf ist auch das redende, und es kann seine Gedanken nur in deutlich unterscheidender Form gestalten und ausprägen, wenn es ihnen einen eigenen Ausdruck, eine Verkörperung gibt, es muß sie äußern um sie zu vernehmen. Daher lernen die Kinder zugleich denken und sprechen, und heißen bei Homer die Menschen die Redenden. Nur der Geist, der seiner selbst mächtige, der sowol in allem Wechsel von Gefühlen und Vorstellungen sich erhält als das einmal Errungene auch behält und dadurch fortwächst, ist der Sprache fähig, und sie setzt ebenso das Gedächtniß voraus, das sich der einmal gebildeten Worte im Zusammenhang mit den von ihnen bezeichneten Gedanken fortwährend erinnert, als der Einzelne durch sie den aufgespeicherten Erkenntnißschatz und die Weltanschauung seines Volkes empfängt; wenn Karl V. eine neue Sprache erlernte, meinte er eine neue Seele zu erhalten.

Wir sehen die Formen der Dinge und nehmen sie als die Erscheinung und das Maß einer Idee, und die Phantasie sucht demgemäß auch für die im Geist gegenwärtigen oder auftauchenden Ideen ein Anschauungsbild zu erzeugen: sie macht den Kreis zum Symbol des in sich beschlossenen Unendlichen, der Ewigkeit, sie prägt den Charakter in den Zügen des Antlitzes aus. Hier liegt der Ausgangspunkt für die bildenden Künste. Wir geben im Schrei des Schmerzes oder der Lust unser Gefühl in Tönen kund, wir vernehmen im Klang das Erzittern und die Bewegung der Dinge, und drücken durch den Wechsel der Töne das Auf- und Abwogen der innern Stimmung, damit das Werden des Lebens aus. Hier beginnt das Reich der Musik. Wir reagiren aber auch auf den Eindruck der Außenwelt durch einen Laut den wir hervorstoßen, und wie die Phantasie aus den Empfindungen der verschiedenen Sinne die Anschauung der Sache hervorbringt, so soll auch der Laut dies Ganze bezeichnen. Wir beziehen Gestalten und Töne aufeinander, und wie uns in den Klangfiguren eine Analogie derselben entgegentritt, so wiederholt sich das Anschauungsbild in einem andern Element durch das Tonbild. Um das Geistige auszudrücken nehmen wir das Sinnliche zum Symbol. Um für die Zusammenfassung und Unterscheidung des Mannichfaltigen die

Vorstellungen, dies Allgemeine, festzuhalten prägen wir sie aus im Worte, der Verschmelzung von Laut und Begriff, und so denken wir in benannten Vorstellungen, so ist die Prägung des Worts die Urpoesie, die Urphilosophie der Menschheit, so entsteht die Sprache als die fortwährende That des Geistes den Laut zu artikuliren und ihn nicht blos zum Ausdruck einer Empfindung, zum Tonbild einer Anschauung, sondern zur organischen Offenbarung des Gedankens zu machen und diesem damit eine unterscheidende Bezeichnung und einen festen Halt zu geben. Das Gefühl mag seine ganze Intensität, seinen ganzen Inhalt in Einen Laut legen; will sich aber das Bewußtsein dies klar machen, will sich der Geist dies zum Bewußtsein bringen, so muß er es in seine mannichfaltigen Elemente auseinanderlegen, das Ich und die Dinge sondern und zugleich die Beziehung der Dinge untereinander und zum Ich ins Auge fassen und ausdrücken, und damit eine gegliederte Fülle von Vorstellungen zur Einheit eines Ganzen zusammenschließen. Die Sprache hat darum nicht blos Tonbilder für die Gegenstände, sondern auch Ausdrücke für die Thätigkeiten und Beziehungen der Dinge, und hebt diese an ihnen selber hervor, modificirt die Worte nach der Wirkung die eines auf das andere übt, und verbindet sie zum Satze. Das Bewußtsein äußert und vernimmt sich durch das Wort, so wird es Selbst- und Weltbewußtsein, und das dunkle Weben seiner Unerschlossenheit kommt zur freientfalteten Klarheit des Gedankens durch die Sprache. Im Wort und seinem Verständniß haben wir das stets sich wirkende Band der Menschen untereinander, die Besiegelung ihrer gattungsmäßigen Einheit, des allgemeinen Geistes der alle einzelnen Geister beseelt. Der Sprechende gibt durch Luftschwingungen dem Ohr und durch dessen Erbebung dem Gehirn und der Seele des Hörenden die Anregung um denselben Gedanken in sich zu erzeugen, der jenen erfüllt; dies wäre nicht möglich, wenn nicht die gleiche Vernunft das Wesen beider wäre, nicht beide im Einen Gottesgeiste lebten, von welchem sie das Gesetz der Sprachbildung und geschichtlichen Sprachentwickelung eingegeben haben, von welchen die Organe des Leibes mit vorschauendem Blick dem Dienste der Seele entsprechend geschaffen sind.

Ich habe bereits in der Lehre von der Phantasie den Antheil dargethan welchen diese an der Sprachbildung hat; aus Wilhelm von Humboldt's Schriften ordne ich eine Reihe von Sätzen zusammen die namentlich das Analoge von Wort und Gedanken

darthun und dadurch den sinnlich veranschaulichenden Charakter der Sprache hervorheben, wodurch sie fähig ist das Material einer Kunst zu sein. „Die Sprache ist das bildende Organ der Gedanken. Die intellectuelle Thätigkeit, durchaus geistig, durchaus innerlich und gewissermaßen spurlos vorübergehend, wird durch die Rede äußerlich und wahrnehmbar für die Sinne. Sie und die Sprache sind daher eins und unzertrennlich voneinander. Sie ist aber auch in sich an die Nothwendigkeit geknüpft eine Verbindung mit dem Sprachlaute einzugehen; das Denken kann sonst nicht zur Deutlichkeit gelangen, die Vorstellung nicht zum Begriff werden. Wie der Gedanke, einem Blitze oder Stoße vergleichbar, die ganze Vorstellungskraft in einem Punkt sammelt und alles Gleichzeitige ausschließt, so erschallt der Laut in abgerissener Schärfe und Einheit. Wie der Gedanke das ganze Gemüth ergreift, so besitzt der Laut vorzugsweise eine eindringende, alle Nerven erschütternde Kraft. Dies ihn von allen übrigen sinnlichen Eindrücken Unterscheidende beruht sichtbar darauf daß das Ohr den Eindruck einer Bewegung, ja bei dem der Stimme entschallenden Laut einer wirklichen Handlung empfängt, und diese Handlung hier aus dem Innern eines lebenden Geschöpfes, im artikulirten Laut eines denkenden, im unartikulirten Laut eines empfindenden, hervorgeht. Wie das Denken in seinen menschlichsten Beziehungen eine Sehnsucht aus dem Dunkel nach dem Licht, aus der Beschränkung nach der Unendlichkeit ist, so strömt der Laut aus der Tiefe der Brust nach außen, und findet einen ihm wundervoll angemessenen, vermittelnden Stoff in der Luft, dem feinsten und am leichtesten bewegbaren aller Elemente, dessen scheinbare Unkörperlichkeit dem Geiste auch sinnlich entspricht. Die schneidende Schärfe der Sprachlaute ist dem Verstande bei der Auffassung der Gegenstände unentbehrlich. Sowol die Dinge in der äußern Natur als die innerlich angeregte Thätigkeit dringen auf den Menschen mit einer Menge von Merkmalen zugleich ein. Er aber strebt nach Vergleichung, Trennung und Verbindung, und in seinen höhern Zwecken nach Bildung immer mehr umschließender Einheit. Er verlangt also auch die Gegenstände in bestimmter Einheit aufzufassen und fordert die Einheit des Lautes um ihre Stelle zu vertreten. Dieser verdrängt aber keinen der andern Eindrücke, welche die Gegenstände auf den äußern oder innern Sinn hervorzubringen fähig sind, sondern wird ihr Träger, und fügt in seiner individuellen, mit der des Gegenstandes — und gerade nach der Art

wie ihn die individuelle Empfindungsweise des Sprechenden auffaßt — zusammenhängenden Beschaffenheit einen neuen bezeichnenden Eindruck hinzu. Zugleich erlaubt die Schärfe des Lautes eine unbestimmbare Menge sich doch vor der Vorstellung genau absondernder und in der Verbindung nicht vermischender Modificationen, was bei keiner andern sinnlichen Einwirkung in gleichem Grade der Fall ist. Da das intellectuelle Streben nicht blos den Verstand beschäftigt, sondern den ganzen Menschen anregt, so wird auch dies vorzugsweise durch den Laut der Stimme befördert. Denn sie geht als lebendiger Klang wie das athmende Dasein selbst aus der Brust hervor, begleitet auch ohne Sprache Schmerz und Freude, Abscheu und Begierde, und haucht also das Leben aus dem sie hervorströmt, in den Sinn der es aufnimmt, sowie auch die Sprache selbst immer zugleich mit dem dargestellten Object die dadurch hervorgebrachte Empfindung wiedergibt, und in immer wiederholten Acten die Welt mit dem Menschen oder anders ausgedrückt seine Selbstthätigkeit mit seiner Empfänglichkeit in sich zusammenknüpft. Zum Sprachlaut endlich paßt die den Thieren versagte aufrechte Stellung des Menschen, der gleichsam durch ihn emporgerufen wird. Denn die Rede will nicht dumpf am Boden verhallen, sie verlangt sich frei von den Lippen zu dem an den sie gerichtet ist zu ergießen, von dem Ausdruck des Blickes und den Mienen sowie der Geberde der Hände begleitet zu werden, um sich so zugleich mit allem zu umgeben was den Menschen menschlich bezeichnet."

Die Sprache dient nicht blos dem Verkehr des gewöhnlichen Lebens, ist nicht blos die Bezeichnung einzelner Dinge oder Vorstellungen, sondern sie ist wesentlich Organ des freien Denkens, Trägerin der allgemeinen Begriffe und ihrer Beziehungen zu einander, sodaß sie die Verknüpfung des Mannichfaltigen zur Einheit des Ganzen und das Leben als Offenbarung der Idee darstellt. Der Gedanke selbst gewinnt im Wort die bestimmte Form, welche Empfindungen und Anschauungen dem Bewußtsein aneignet und sie als ein Werk des Geistes setzt; das Wort ist des Geistes selbstschöpferische That, die Kunst durch Sprache also die Kunst des Geistes. Er umgibt sich in der Sprache mit einer Gedankenwelt, die ihm die Wirklichkeit zum Bewußtsein bringt und in der Seele spiegelt; und alle innern Anschauungen, sittliche Gefühle wie ästhetische Ideen gewinnen erst Klarheit und Bestimmtheit im Wort. Um sie uns vorzustellen, um sie von andern zu unter-

scheiden, müssen wir sie in der Sprache bestimmen und bezeichnen, und so ist diese das Material aus welchem unsere Innenwelt sich aufbaut.

Hier öffnen sich nun dem Geiste sogleich zwei Bahnen. Er kann das Allgemeine als solches suchen und von dem Besondern unterscheiden, das Besondere als solches behandeln, oder er kann beides in eins fassen und das Allgemeine im Besondern veranschaulichen; er kann die Gegenstände in ihrer Unterscheidung und Beziehung zu andern um der praktischen Zwecke und der Erkenntniß willen auffassen, oder er kann die Welt darstellen wie sie zunächst sein Gefühl ergriffen, in diesem zum Phantasiebild sich gesteigert hat. Er kann die Wirklichkeit und die Idee aussprechen wie sie in seinem Gemüth walten und sich spiegeln, oder wie sie an sich in der Verkettung der Gedanken und der äußern Umstände und Verhältnisse sich gestalten; er kann das Einzelne als Symbol des Allgemeinen nehmen und die Individualgestalt als Ideal, das heißt als Ausdruck der Idee hinstellen, oder das Ganze in der Summe der einander verbundenen Besonderheiten realisirt sehen. Das Erstere ist die phantasievoll künstlerische, das Andere die verständig praktische oder die wissenschaftliche Auffassung und Darstellung des Lebens. Dem entspricht in der Sprache die Form der Poesie und der Prosa. Hören wir auch hierüber den Meister, der in seiner genievollen Einleitung zur Kawisprache dies folgendermaßen erklärt: „Die Poesie faßt die Wirklichkeit in ihrer sinnlichen Erscheinung wie sie äußerlich und innerlich empfunden wird auf, ist aber unbekümmert um dasjenige wodurch sie Wirklichkeit ist, stößt vielmehr diesen ihren Charakter absichtlich zurück. Die sinnliche Erscheinung verknüpft sie sodann vor der Einbildungskraft, und führt durch sie zur Anschauung eines künstlerisch idealischen Ganzen. Die Prosa sucht in der Wirklichkeit gerade die Wurzeln durch welche sie am Dasein haftet, und die Fäden ihrer Verbindung mit demselben. Sie verknüpft alsdann auf ideellem Wege Thatsache mit Thatsache und Begriffe mit Begriffen, und strebt nach einem objectiven Zusammenhang in einer Idee."

Die Anfänge der Literatur zeigen nicht sowol einen Bund als die ursprüngliche noch ungeschiedene Einheit von Kunst und Wissenschaft; die erste erwachende Erkenntniß der Dinge erfüllt den jugendlichen Menschen mit einer Freude und Begeisterung die ihn zum dichterischen Ausdruck seiner Anschauungen treibt; er kann nicht warten bis der langsame Gang der Detailforschung alles

Einzelne erfaßt und ergründet hat, um es alsdann erst zum Ganzen zusammenzuordnen und den Zusammenhang zu begreifen, sondern er eilt der Erfahrung voraus, indem die Phantasie aus den gewonnenen Thatsachen und Ideen sofort mit freiem Flug schöpferisch ein Bild des Ganzen entwirft, die im Geist und Gemüth waltende Harmonie auch auf die Natur überträgt, und dann in der Darstellung durch die künstlerische Form sie widerspiegelt. Nicht blos daß Hesiod die Ordnung der Natur im Wechsel der Tages- und Jahreszeiten aufweist und in einem Mahngedicht an den leichtsinnigen Bruder darthut daß das menschliche Leben und seine Arbeit sich ihr anschließen müsse; wie der Glanz der Sterne das Auge erfreut und das Herz erhebt, so spricht ein Aratos dichterisch aus was die Wissenschaft von deren Wesen und Lauf ahnt und erkennt; und wenn ein Parmenides die Einheit alles Seins und Lebens in der göttlichen Wesenheit, im Denken, erfaßt, wenn vor einem Empedokles das Weltall als die Entfaltung einer ursprünglichen göttlichen Liebeseinheit aufgeht die alles Getrennte wieder zum Einklang führt, so wird ihre tiefbewegte, feierlich gestimmte Seele zum Gesang getrieben um die gewonnene Wahrheit zugleich als die Freude und den Genuß des Geistes darzustellen. Indeß der phantasievolle Aufschwung, der aus wenigen Vordersätzen ein Ganzes gestaltet, läßt die Einbildungskraft walten statt die Wirklichkeit zu ergründen, und bedarf zur Ergänzung und Berichtigung der nüchternen Forschung, die nun jedes Besondere für sich klar zu erfassen und festzustellen sucht, der es zunächst nicht auf die Erhebung des Gemüths und auf die harmonische Schönheit des Ganzen, sondern auf die Richtigkeit des Einzelnen und auf die objective Wahrheit in der Betrachtung des Gegebenen ankommt; und so scheiden sich die Wege. Die Phantasie schafft um des Schönen willen die Ideale der Gestalt, der Gefühle und Thaten und spricht sie dichterisch in gebundener Rede aus, der Verstand aber sucht die Realität der Dinge und ihre Gesetze zu ergründen und jegliches für sich festzuhalten, durch Erkenntniß des Wirklichen den Trieb der Wahrheit zu befriedigen, dem Wirken des Menschen durch die Einsicht in die Kräfte der Natur sie zur Handhabe zu bieten, und was er auf diese Weise findet das stellt er einfach in der Prosa dar, welche zunächst Verständlichkeit, nicht Wohlklang, die Bestimmtheit des Besondern, nicht den Rhythmus eines Ganzen anstrebt. Je klarer dann im Lauf der Jahrhunderte die Vernunft das Gesetz der Erscheinungswelt und den Zusammen-

hang der Dinge auffaßt, je richtiger der Verstand die göttlichen Gedanken in der Schöpfung wiedererkennt, desto einheitlicher, idealer, gemütherfreuender wird die Wissenschaft; die unübersehbare Menge des Mannichfaltigen ordnet sich in große Massen, deren jede auf die andere hinweist, die sich als Glieder zu einem Ganzen verbinden; die Wahrheit trägt den Stempel der Klarheit und Einfachheit, das Gesetz beherrscht die Vielheit der Erscheinungen, eines entwickelt sich vernunftgemäß aus dem andern, und die bunte Fülle des Daseins, wie sie aus einem einigen Grund hervorblüht, schließt sich zur Einheit des Organismus zusammen. Es ist wol in diesem Sinne gewesen daß Schelling einmal den Vers niederschrieb:

Wie groß wird erst die Freude sein,
Wird alles wieder eng und klein.

Die Schönheit der Welt hat nichts verloren wenn ihr Gesetz erkannt worden ist, vielmehr wird das Lustgefühl des sie anschauenden empfindenden Geistes dadurch bestätigt, und seine Freude über die geistdurchwaltete Herrlichkeit der Natur und Geschichte kann ihn nun wieder zu dichterischer Darstellung treiben, die jetzt nicht mehr das Wirkliche durch Erzeugnisse der Einbildungskraft zu ersetzen braucht, sondern in der Gestalt der Wirklichkeit selbst ihren idealen Gehalt ausprägt und die Sehnsucht des Gemüths nach Harmonie und organischer Einheit in allem Mannichfaltigen durch das nun richtig erkannte Wesen und Band der Dinge in der Darstellung erfüllt. Sagt doch auch Lotze daß die Wirklichkeit im Großen Poesie sei, Prosa nur die zufällige und beschränkte Ansicht der Dinge, die ein enger und niedriger Standpunkt gewährt. In diesem Sinne darf man von einem Poesiewerden der Wissenschaft reden; die Phantasie soll nicht wieder an die Stelle des forschenden nüchternen Verstandes treten, aber das von ihm Erkannte durch sinnvolle Bilder im Liebesbund aller Kräfte, in zweckvoller Entwickelung als eine Offenbarung göttlicher Schöpfermacht, Weisheit und Güte darstellen. So sagt einmal F. A. Märcker daß durch die Kritik und Scheidekunst unserer Zeit der Spiegel der Welt in tausend zerbrochenen Stücken vor uns liege, die allerdings auch ihrerseits das unermeßliche Licht widerstrahlen, aber die Einheit des Weltspiegels wiederherzustellen müsse nun unser Ziel sein. So hat Alexander von Humboldt den Genius Goethe's gepriesen, weil er die Zeitgenossen angeregt des Weltalls heilige Räthsel zu

lösen, das Bündniß zu erneuern welches im Jugendalter der Menschheit Philosophie, Physik und Dichtung mit einem Band umschlang, ja wir können in einer Reihe Goethe'scher Gedichte die Bruchstücke eines großen und neuen Liedes von der Natur der Dinge erblicken, wie ein solches nach griechischen Vorbildern Lucretius Carus den Römern sang.

Unter einen Vorschlag der Volksbewaffnung und des Volkskriegs schrieb Friedrich Wilhelm III. von Preußen: „Als Poesie gut." Darauf antwortete Gneisenau: „Religion, Gebet, Liebe zum Vaterland, zur Tugend sind nichts anderes als Poesie; keine Herzenserhebung ohne poetische Stimmung. Wie so mancher von uns, der mit Bekümmerniß auf den wankenden Thron blickt, würde eine ruhige glückliche Lage in stiller Abgezogenheit finden können; wie mancher würde selbst eine glänzende erwarten dürfen, wenn er statt zu fühlen berechnen wollte. Jeder Herrscher ist ihm dann gleichgültig. Aber die Bande der Geburt, der Zuneigung, der Dankbarkeit fesseln ihn an seinen alten Herrn; mit ihm will er leben und fallen, für ihn entsagt er den Familienfreuden und gibt seine Lieben einer ungewissen Zukunft preis. Dies ist Poesie und zwar von der edelsten Art. An ihr will ich mich aufrichten mein Leben lang." Hiermit vergleiche man Freiligrath's Gedicht: Der Reiter. Was ist Poesie? Auf diese Frage wird die Antwort durch eine Reihe von Bildern gegeben in welchen der Sinn und Gehalt des Lebens auf eigenthümliche Weise sich offenbart.

Die Wissenschaft geht von der Erscheinung und dem Besondern zum Begriff und Gesetz der Dinge und spricht das Allgemeine in seiner Allgemeinheit aus; die Poesie veranschaulicht dasselbe wieder in den einzelnen Charakteren, Thaten, Gemüthszuständen. Auch die Wissenschaft ist Darstellung und sie lernt von der Dichtkunst die organische Gliederung und plastische Gestaltung des Stoffes. Der Geschichtschreiber bedarf der Kunst wie der Redner und der Philosoph, und nach dem Vorgang der Dichter vollenden sie ihr Werk, das immer nur dann nicht blos seinem allgemeingültigen Inhalt, sondern auch seiner eigenthümlichen Form nach einen Anspruch auf das Fortleben in der Culturentwickelung hat, wenn diese Form künstlerisch vollendet ist. Ebenso lernt die Poesie von der Wissenschaft. Denn der Dichter hat den Gedanken der Zeit auszusprechen und nicht blos die Außenseite der Dinge und Begebenheiten abzuspiegeln, sondern auch ihren innern Zusammenhang zu offenbaren. Dazu bedarf er der Erkenntniß, und dadurch allein kann

er der Culturträger seines Jahrhunderts sein, „der Lehrer der Erwachsenen", wie das schon Aristophanes vom Aeschylos sagt. Es ist nicht blos um der formalen Schönheit willen daß Goethe, Schiller, Lessing fortwährend gelesen werden, sondern der Gehalt wirkt mit, die heranwachsende Jugend wird durch ihre Werke gebildet und erfährt durch sie die ideale Errungenschaft des deutschen Volks, und das ist nur dadurch möglich daß jene Männer sich der Wissenschaft angeschlossen, sich selber im Studium der Natur, der Philosophie, der Geschichte auf die Höhe des Jahrhunderts gestellt. Ohne den gleichen Weg zu gehen wird kein neuerer Dichter sich ihnen an die Seite stellen können. Nur die Offenbarung neuer Ideen in seither unausgesprochenen Worten, nur die Lösung der Räthsel, die im Kampf und den Gegensätzen unserer Tage die Gemüther quälen, nur die lichtvolle Gestaltung des Friedens von Glauben und Wissen, von Ordnung und Freiheit wird den Dichtern die Theilnahme der Nation erringen und erhalten. Daß nicht der Schmelz der Empfindung oder die akademische Formenglätte schon den Dichter machen, hat auch Gutzkow wiederholt dargethan, und wenn wir bei ihm wie bei Hebbel ein Vorwiegen des selbstbewußten Geistes finden, so gesellt sich diesem das Streben nach neuem und bedeutungsvollem Gedankeninhalt der Dichtungen. Rückert sagt:

> Wo der Gedanke fehlt, die unverwandte Richtung
> Auf festgestecktes Ziel, da ist ein Tand die Dichtung.

Mehr als von jedem andern Künstler gilt es von dem Dichter daß die Eigenthümlichkeit wie Höhe, Weite, Tiefe seiner Weltansicht seinen Werth und seine Größe bedingt; ein Deutscher der dadurch die Mängel der Kunst, Composition, Charakterzeichnung und Ebenmaß vielfältig vergütet, Jean Paul hat darüber so bezeichnende Worte, daß wir sie gern heranziehen: „Das Herz des Genius, welchem alle andern Glanz- und Hülfskräfte nur dienen, hat und gibt Ein echtes Kennzeichen, nämlich neue Welt- und Lebensanschauung. Das Talent stellt nur Theile dar, das Genie das Ganze des Lebens, bis sogar in einzelne Sentenzen, welche bei Shakespeare häufig von der Zeit und Welt, bei Homer und andern Griechen von den Sterblichen, bei Schiller von dem Leben sprechen. Die höhere Art der Weltanschauung bleibt als das Feste und Ewige im Menschen und Autor unverrückt, indeß alle einzelnen Kräfte in den Ermattungen des Lebens und der Zeit wechseln

und sinken können, ja der Genius muß schon als Kind die neue Welt mit andern Gefühlen als andere aufgenommen und daraus das Gewebe der künftigen Blüten anders gesponnen haben, weil ohne den frühern Unterschied kein späterer denkbar wäre. Eine Melodie geht durch alle Absätze des Lebensliedes. Nur die äußere Form erschafft der Dichter in augenblicklicher Anspannung; aber den Geist und Stoff trägt er durch ein halbes Leben, und in ihm ist entweder jeder Gedanke Gedicht oder gar keiner."

Treffend sagt darum Melchior Meyr in der Vorrede seiner Gedichte von sich selbst: „Es wurde gefühlt und ausgesprochen daß etwas Neues und Höheres nur derjenigen schöpferischen Kraft gelingen könne, die mit klarer Einsicht in die höchsten Ziele menschlicher und menschheitlicher Entwickelung, in die letzten Endzwecke der Poesie und ihrer Formen lebendig verbunden wäre. Es wurde erkannt daß die Dichtung unserer Zeit die Offenbarung des Lebens nicht nur wiederzugeben, sondern zugleich den ihnen eigenthümlichen Sinn und ihr Verhältniß zum Ideal klar zu machen und mit ihren künstlerischen Mitteln die gerechte Ausgleichung und liebevolle Würdigung der ganzen Reihe zu fördern habe; daß das rechte Verhältniß des Geistes zu Gott und Welt, die Kenntniß und Erkenntniß menschlicher Dinge, sicheres ästhetisches und moralisches Urtheil nothwendige Bedingungen einer Dichtkunst seien welche die höchsten Aufgaben der jetzigen Epoche zu lösen fähig sein solle."

Wenn Melchior Meyr demnach von einer Poesie des Geistes als der Aufgabe der Zukunft spricht, so werden wir ihm um so weniger entgegentreten, als ja auch in der Vergangenheit schon die Poesie die Kunst des Geistes war, als dies ihr eigenthümliches Wesen ausmacht. Und doch war in Hellas, wo die Plastik den Ton angab, die Poesie im Epos am vollendetsten, hier die schöne Sinnlichkeit oder sinnliche Schönheit bei Homer das stets Unübertreffliche, während die christlich mittelalterliche Dichtung ein Vorwalten des Gemüths zeigt, mit Lessing aber, dem Herolde von einem Reiche des Geistes, dieses durch die Poesie seine Offenbarung sucht und findet und sich über die andern Künste verbreitet. Der Geist schließt indeß Empfindung und Anschauung nicht aus, sondern begreift sie in sich; während Flachköpfe auch in ihrem Herzen nur leicht und oberflächlich bewegt werden, vertieft der Gedanke selbst die Gefühle, die Wehmuth wird inniger, die Freude reiner und voller durch die Erkenntniß. Ich kann weiter Melchior Meyr

für mich reden lassen: „Die Stufe des Geistes ist eine solche wo der Geist herrscht und die mit ihm vorhandenen Mächte der Natur und des Gemüths regiert. Auf dieser Stufe sind wir darum nicht nur fähig die vorangegangenen Entwickelungen zu erkennen und zu denken, sondern auch sie wieder zu sein und zu leben. Wir sind fähig die Bestimmtheiten ihres Lebens wieder zu erwecken, und zwar frei, — wann wir es wollen, wie wir es wollen und so lange wir es wollen. Die Stufe des Geistes ist die Stufe der Versöhnung, des Friedens, der Harmonie und der harmonischen Thätigkeit aller menschlichen Kräfte. Der Geist, der als selbstbewußter zur Herrschaft gelangt, thut sich nur Genüge in der Erkenntniß des Ziels und des Zusammenhangs der Dinge. Er findet in dem Ziel das Ideal des Lebens, und in diesem den Maßstab mit dem er die einzelnen Erscheinungen messen kann. Diese Erscheinungen in ihrem Verhältniß zum Ideal, in ihrem eigenthümlichen Leben, in ihrem Zweck für sich und für das Ganze zu sehen und aufzufassen ist sein Geschäft. Die Poesie des Geistes wird allerdings den Geist, geistiges Leben und Streben und Schaffen besonders feiern, es in seiner eigenen lichtvollen Schönheit und Hoheit vor Augen stellen; aber eben mit dem Geiste hinabgehend in seine Voraussetzungen und erkennend wie sie für ihn, er für sie da ist, wird sie jede Lebensoffenbarung in ihrer Schönheit erglänzen lassen, am herrlichsten aber die höchste und letzte, die Harmonie aller Lebensmächte."

Dabei bleibt indeß der Unterschied bestehen zwischen der poetischen als der künstlerisch freien und der wenn auch künstlerisch gebildeten wissenschaftlichen Prosadarstellung. Die Geschichtschreibung erfaßt allerdings gleich der epischen Poesie das handelnde Leben, sie gibt nicht blos chronikalische Berichte des Geschehenen, sondern zeichnet auch die welthistorischen Charaktere in ihrer Entwickelung durch ihr Wirken, leitet die Begebenheiten aus dem Denken und Wollen der Helden ab und zeigt die Einwirkung der Verhältnisse auf die Persönlichkeiten, ja sie erfaßt die leitenden Ideen einer Periode, ordnet das Material ihnen gemäß und offenbart sie in der Schilderung der Ereignisse. Auf diese Art liegt in den Werken eines Herodot und Thukydides, Tacitus und Machiavelli, Macaulay, Varnhagen und Mommsen eine Energie künstlerischen Geistes, der manche namhafte poetische Erzähler oder Dramatiker in Schatten stellt. Aber das Ziel der Geschichtschreibung ist doch niemals die Schönheit, sondern die Lebenswirklichkeit und factische

Wahrheit, der Historiker ist an das Gegebene gebunden und auf die Summe des Besondern hingewiesen, während der Epiker einzelne Glanz- und Höhenpunkte erfaßt um auf sie das volle Licht idealisirender Verherrlichung fallen zu lassen. Der Historiker verdichtet viele Einzelnheiten zu allgemeinen Begriffen. Der Dichter veranschaulicht sie in sinnvollen Thatsachen, und läßt das gesteigerte Eine Vieles vertreten. Während der Historiker seine Quellen kritisch prüft und das Factische von der subjectiven Zuthat der Auffassung zu scheiden und rein zu erhalten trachtet, hält sich der Epiker lieber an die Sage, an die Gestalt welche die Wirklichkeit im Volksgemüth durch die Volksphantasie gewonnen, um im Bunde mit ihr den Ideen eine neue Verkörperung, dem Geist der Geschichte einen idealen Leib zu schaffen und mit dichterischer Freiheit die Wesenheit des Ganzen in einzelnen strahlenden Bildern zu offenbaren. Wol mag das Herz den Redner machen wie den lyrischen Dichter, und die Erhebung und Begeisterung der Seele das Ziel beider sein; aber der Redner wendet sich an den Willen, den er überzeugen und zur That bewegen will, nicht an die Phantasie um ihr im harmonischen Erguß der Gefühle einen Genuß zu bereiten; und die Poesie verträgt das Rhetorische nur innerhalb eines größern Ganzen, wie im Drama, wo Antonius vor dem römischen Volk oder Posa vor König Philipp seine Absicht erreichen will. Endlich enthüllt zwar die Philosophie gleich der Dichtkunst den Gedanken des Universums, und in der dialektischen Entwickelung bewegen sich die Gedanken gegeneinander und ergibt sich die Ueberwindung der Einseitigkeiten, die Lösung der Widersprüche wie im Drama; aber es ist eine dichterische Zuthat, wenn Platon in seinen Dialogen auch die Charaktere lebendig zeichnet, in der Philosophie kommt es zunächst auf die Idee als solche in ihrer Allgemeinheit an, und die Befriedigung der Vernunft durch die Erkenntniß der Wahrheit ist ihr Zweck, nicht die zugleich auch sinnengefällige Darstellung derselben in einem concreten Gegenstande. Der Philosoph sucht aufsteigend von den einzelnen Erscheinungen das Wesen zu ergründen, und wenn er den Begriff gefunden hat, von diesem die Thatsachen wieder abzuleiten: auf die allgemeine Idee, auf den logischen Zusammenhang kommt es ihm an, während der Dichter den Begriff sogleich in Charakteren oder Begebenheiten verwirklicht sieht und ihn untrennbar von ihnen darstellt, wie Shakespeare keine Definition von der Liebe gibt, ihre Totalität aber und ihre Stufen, ihr Walten, ihr Weh und

ihre Wonne in den Persönlichkeiten und deren Geschick durch eine seiner Tragödien veranschaulicht. Die Wissenschaft ringt danach das Mannichfaltige der Erscheinungswelt als Ganzes in der Einheit einer geistigen Anschauung zu erfassen, und das Gemüth des Denkers erhebt sich zu dieser aus der Betrachtung des Besondern und seiner Vermittelung; von dieser begeisterten Stimmung und Anschauung beginnt die dichterische Phantasie, um jene ideale Einheit in der Fülle des Seins und Wirkens zu entfalten.

Ich brauche wol nicht noch einmal das Ineinanderwirken des Bewußten und Unbewußten in der Phantasie zu betonen, das auch in der dichterischen Schöpfung stattfindet, ohne die sie nicht Kunst wäre; gern aber ziehe ich eine Stelle aus Schelling's Philosophie der Offenbarung heran, wo der Denker darauf hinweist wie in Gott mit einer unendlichen Productionskraft ein sie leitender und bestimmender Geist und Wille der Liebe verbunden sei. Er fährt fort: „Ja nicht einmal blos in Gott, selbst im Menschen soweit ihm ein Strahl von Schöpfungskraft verliehen ist, finden wir dasselbe Verhältniß, eine blinde ihrer Natur nach schrankenlose Productionskraft, der eine besonnene, sie beschränkende und bildende Kraft in demselben Subject entgegensteht. Jedes Geistes Werk zeigt sogar dem sinnigen Kenner ob es aus einem harmonischen Gleichgewicht jener Thätigkeiten hervorgegangen, oder ob eine von beiden und welche im Uebergewicht gewesen. Ein Uebergewicht der producirenden Thätigkeit ist da wo die Form gegen den Inhalt zu schwach erscheint, der Inhalt die Form zum Theil überwältigt. Das Gegentheil findet statt wo die Form den Inhalt zurückdrängt, dem Werk die Fülle fehlt. Nicht in verschiedenen Augenblicken, sondern in demselben Augenblick zugleich trunken und nüchtern zu sein, dies ist das Geheimniß der wahren Poesie. Dadurch unterscheidet sich die apollinische Begeisterung von der blos dionysischen. Einen unendlichen Inhalt — also einen Inhalt der eigentlich der Form widerstrebt, jede Form zu vernichten scheint, — einen solchen Inhalt in der vollendetsten, das heißt in der endlichsten Form darzustellen, das ist die höchste Aufgabe in der Kunst."

„Dichten ist ein Uebermuth!" ruft Goethe einmal, und Melchior Meyr fügt erläuternd hinzu: „Der Dichter im Schwung seiner Empfindung ist von dem geliebten Gegenstand durchaus erfüllt, er kennt nichts Besseres und Reizenderes als ihn, mit ihm verglichen erscheint alles Andere nichtig, und trotzigen Muthes, die

Einwendungen zahmer Vernünftigkeit misachtend, singt er dies Gefühl den Pedanten ins Gesicht und den frischen Menschen in die Seele." Was der Dichter darstellt ist ihm ein Absolutes und unendlich Werthvolles, er spricht es aus nach seiner Schönheit um der Schönheit willen; das fortschreitende Leben sorgt von selbst dafür daß er am Einzelnen nicht hafte, sondern andere und andere Erlebnisse ihn zur Verherrlichung anreizen, und so wird die Poesie des Lebens allseitig entbunden und ausgesprochen. Wenn der Dichter die Natur feiert, verleugnet er darum den Geist ja nicht, und wenn er das Glück der Sinnlichkeit, die Freuden der Erde genießt und preist, ist das noch kein Auflehnen gegen das Sittengesetz. Das wäre nur dann der Fall wenn er sich schmeichelnd und verlockend an die Begierde wendete statt an den Schönheitssinn, wodurch sein Werk aber sogleich aufhört Poesie zu sein. Man kann sich ohne innern Widerspruch an Goethe's Römischen Elegien erfreuen und doch streng auf Keuschheit und Heiligkeit der Ehe halten, denn auch das sinnliche Entzücken hat in der Liebe sein Recht, und der Dichter darf es um sein selbst willen feiern, ohne daß er dadurch dem Ideal der gemüthsinnigen Lebensgemeinschaft, ihren geistigen Gütern und Pflichten den Krieg erklärt. Thäte er das, so würde er unser Gemüth beleidigen statt zu erquicken, und die Schönheit würde von ihm fern sein. Die poetische Gerechtigkeit ist eins mit der sittlichen Weltordnung, und Dichter wie Homer und Shakespeare, die diese in großen Werken offenbaren, sind ihre Priester so gut wie Moses und die Propheten.

Die Poesie ist Innerlichkeit der Empfindung, ist Darstellung der Idee in ihrem Werden gleich der Musik; aber sie gibt nicht blos den Lebensrhythmus in seiner schönen Entfaltung, sondern sie schildert zugleich die bestimmten Gegenstände und Ereignisse die er beherrscht oder durch die er zutage tritt, und spricht mit dem Gefühle zugleich die Vorstellung aus die es hervorruft oder die aus ihm hervorgeht. Der Ton gilt nicht für sich selbst, sondern nur als Ausdruck des Begriffs im Wort; wollte die Poesie mit Klängen spielen, so würde sie nur einen gedankenlosen Reiz auf das Ohr üben und hinter der Musik weit zurückbleiben; wollte sie sich in gestaltlosen Stimmungen und Gemüthsbewegungen ergehen, so würde sie doch deren Gesetz und Harmonie nicht offenbaren können, sondern in nebelhafter Dämmerung versinken. Wol muß die Seelenstimmung des Dichters sein Lied durchdringen,

sodaß Bild und Wort ihr entquellen, aber das Bild muß sie veranschaulichen, das Wort ihr Wesen aussprechen und zu klarer Bestimmtheit bringen.

Da das dichterische wie das musikalische Kunstwerk ein werdendes ist das im Verlaufe der Zeit sich entwickelt und vollendet, das nur durch die Erinnerungskraft des Geistes in seiner Einheit oder als Ganzes genossen wird, so bedürfen beide und zwar zu ihrer eigenen Ausbildung eines Mittels welches die einzelnen Töne und Worte fixirt und damit dem Gedächtniß des schaffenden wie des vernehmenden Geistes zu Hülfe kommt, einen Rückblick gestattet, die Wiederholung des Werkes auch in der Folge möglich macht. Hängt ja doch die Kunst mit dem Verlangen nach Unsterblichkeit zusammen, will sie ja doch überall das was sie ergreift und verherrlicht damit der Vergänglichkeit entreißen und verewigen. Ist doch die Ausführung eines größern zeiterfordernden Ganzen nur dann möglich, wenn der Künstler an die einzelnen Theile die abwägende und nachhelfende Hand legen und vorwärts wie zurückschauend alles in Harmonie setzen kann.

Die Schrift, welche dieser Forderung ein Genüge leistet, war ursprünglich unmittelbare, dann auch symbolische Darstellung der Gegenstände, und knüpfte damit das poetische Wort an die bildende Kunst; aber auch jetzt noch, wo das Wort in seine Lautelemente zerlegt und diese durch die Buchstaben bezeichnet werden, wird die Poesie dadurch — und zwar weit mehr als die Musik durch die Noten — auch für das Auge bereitet, indem beim Lesen auch ohne daß wir die Worte laut aussprechen, sofort die Vorstellungsbilder oder Gedanken in unserm Geist erstehen. Während die Töne vorüberrauschen und die Worte verhallen, erlangt durch die Schrift das aus der künstlerischen Subjectivität geborene Werk seine selbständige Objectivität, aus der es nun wieder im empfangenden Gemüth aufleben kann. Wie die Sprache das Band der gleichzeitigen Menschen ist, so wird das Gesammtbewußtsein der Gattung auch in der Folge der Geschlechter und Jahrhunderte in seinem Zusammenhange durch die Schrift vermittelt, und sicherer als durch die mündliche umbildende Ueberlieferung auch das Vergangene in seiner Originalität erhalten.

Wie die Poesie von dem Naturlaut der Gefühle zur klaren Gedankenbestimmtheit in der Rede fortschreitet, so zeichnet sie Gestalten gleich dem Bildner, aber nicht in äußerlichem Material für das leibliche Auge, sondern für die geistige Anschauung der

Phantasie; sie zeichnet sie durch die Darstellung von Handlungen und Bewegungen oder durch ihren Eindruck auf das Gemüth. Dem bildenden Künstler ist die Anschauung das Erste, durch sie ruft er den Gedanken hervor; der Dichter spricht unmittelbar den Gedanken in Worten aus, aber hierdurch erweckt er Gefühl und Anschauung in uns, oder wie Wieland es einmal ausdrückt, er bringt die nämliche bestimmte Vision, welche vor seiner Stirne schwebt, auch vor die Stirn der Leser. „Die Einbildungskraft durch die Einbildungskraft zu entzünden ist das Geheimniß des Künstlers“, sagt Wilhelm von Humboldt mit Recht ganz allgemein; der Dichter spricht die Ideen des Lebens in Worten aus, und wird dadurch Künstler daß er dieselben zugleich mit der Innigkeit seiner Stimmung tränkt, zugleich für die Phantasie in Gestalten und Ereignissen ausprägt. So sagt Goethe, bei Shakespeare erfahren wir wie dem Menschen zu Muthe sei, und Lessing ist weit entfernt in der mangelnden Körperbestimmtheit der Dichtergebilde einen Nachtheil zu erblicken; die Freiheit des Gedankens, die ihnen eignet, bringt ihn zu dem Ausspruch: „Müßte, solange ich das leibliche Auge hätte, die Sphäre desselben auch die Sphäre meines innern Auges sein, so würde ich um von dieser Einschränkung frei zu werden einen großen Werth auf den Verlust des erstern legen.“ Der rechte Künstler gibt dabei der Phantasie, die er erregt, zugleich das feste Maß; oder, um mit Goethe zu reden, er fesselt die Gefühle und die Einbildungskraft, er nimmt uns unsere Willkür, wir können mit dem Vollkommenen nicht schalten und walten wie wir wollen, wir sind genöthigt uns ihm hinzugeben, um uns selbst erhöht und verbessert wieder zu erhalten.

Der Dichter hat das Gefühl oder Bewußtsein daß eine bloße Beschreibung der Außendinge kalt läßt, und daß das im Raum nebeneinander Befindliche und zugleich Sichtbare durch nacheinander folgende Aufzählung doch nur zerstückelt vor die Seele tritt. Darum beschreibt Homer seine Helden nicht wie sie gerüstet sind, sondern er führt uns in ihr Zelt, in welchem sie sich waffnen. Er beschreibt uns die Schiffe nicht, sie heißen nur die schwarzen, die schnellen, die rothgeschnäbelten, aber das Abfahren und Anlanden schildert er in den einzelnen Momenten der Thätigkeit. Indem er Zug für Zug in stetiger Entwickelung das Bogenschießen erzählt, gewinnen wir zugleich des Bogens Bild. Hierdurch geleitet fand Lessing im Laokoon das Gesetz: Der Dichter schildert Handlungen und andeutungsweise durch sie die Gestalt und die körperlichen

Dinge, der Bildner gibt uns Gestalten und andeutungsweise in ihnen die Bewegung. Lessing sagt: Die Malerei gebraucht Figuren und Farben im Raume, die Poesie artikulirte Laute in der Zeit; jene drücken darum das nebeneinander Bestehende, diese das nacheinander Folgende aus; Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften sind Vorwurf der Malerei, Bewegung, Handlung ist Gegenstand der Poesie. Aber die Körper existiren in der Zeit und bewegen sich in ihr, und der Maler hat deshalb den prägnanten Moment zu erfassen, der in der gegenwärtigen Stellung das Vorhergehende und das Nachfolgende miterschließen läßt; Handlungen und Bewegungen bedürfen des Körpers als ihres Trägers, und wenn die Poesie darum stets auch nur Eine Eigenschaft des Körpers angeben, Einen Zug in die fortschreitende Handlung einflechten kann, so vermag sie doch successiv ein Bild desselben zu entwerfen, gerade wie Homer den Schild des Achilles dadurch beschreibt daß er uns in die Werkstatt des kunstverständigen Feuergottes führt und diesen vor unsern Augen das Einzelne bilden läßt. Vortrefflich setzt Lotze hinzu: Poesie ist nicht Abbildung der Dinge, sondern Offenbarung ihres Werthes und des Glückes welches sie in sich selbst empfinden oder empfindenden Wesen verschaffen. Deswegen läßt schon die gewöhnliche Rede die Theile der Landschaft selbsthandelnd erscheinen: der Fels strebt empor, das Thal lehnt sich an ihn, der Himmel wölbt sich darüber; lauter Ausdrücke von nicht blos graphischer Bedeutung; sie dichten alle in das Unlebendige den Genuß des Gemeingefühls hinein, das die von ihnen bezeichneten Thätigkeiten dem Lebendigen gewähren. Und eben deswegen läßt Homer den Agamemnon die Kleidung Stück für Stück anthun: das weiche Unterkleid, den großen Mantel, die schönen Beinschienen; jedem Stück und jeder Bewegung, durch die es angelegt wird, fühlen wir das kleine Element des sinnlichen Genusses nach, das durch seine Berührung mit dem Körper dem Gemeingefühl zuwächst, und das am lebhaftesten ist im ersten Augenblick seiner Entstehung. Dies alles ginge verloren, wenn Homer von allen diesen Stücken sagte: Agamemnon hatte sie an.

Da der Dichter die Phantasie des Hörers oder Lesers durch die Rede anregt dasselbe Bild zu entwerfen das seiner schaffenden Seele vorschwebt, so gilt es jene zu begeistern daß sie nach Einem Zug das Ganze ausführe, daß sie aus den fortschreitenden Bewegungslinien zugleich die ruhende Gestalt componire. Auf kühne

Weise muß der Dichter die Phantasie des Hörers mit Kraft ausrüsten und zugleich sich ihrer so bemächtigen daß sie in seinem Dienst arbeitet, in seinen Kreisen sich bewegt. So hat Homer die Göttin der Liebe nirgends beschrieben, er sagt nur daß sie einmal am Reize des glänzenden Nackens, am leuchtenden Auge erkannt worden; aber wenn die Götterjünglinge Apoll und Hermes noch zehnmal stärkere Banden wie Ares unter dem Gelächter des ganzen Olymps erdulden möchten, so es ihnen nur vergönnt wäre an Aphrodite's Busen zu ruhen, dann versetzt diese Schilderung vom Eindruck der Schönheit uns in die Stimmung das ihr gemäße Bild nach eigener Erfahrung, nach eigener Lust zu entwerfen. Der Schilderung Helena's habe ich bei der bildenden Kunst schon gedacht, nicht minder meisterhaft ist die der Chriemhild im Nibelungenlied. Sie tritt auf und sogleich erregt ein schönes Gleichniß unsere Einbildungskraft:

Da kam die Minnigliche; so tritt das Morgenroth
Hervor aus lichten Wolken.

Die Helden bekennen daß sie solch eine schöne Frau noch nie gesehen. Der Dichter greift nach einem zweiten Gleichniß:

Wie der lichte Vollmond vor den Sternen schwebt,
Deß Schein so hell und lauter sich aus den Wolken hebt,
So glänzte sie in Wahrheit vor andern Frauen gut:
Das mochte wol erheben so manchem Helden seinen Muth.

Und er vollendet ihr Bild durch die Hervorhebung seines Eindrucks auf Siegfried's Herz:

Er sprach in seinem Sinne: „Wie dacht' ich je daran
Daß ich Dich minnen sollte? Das ist ein eitler Wahn.
Soll ich Dich aber meiden, so wär' ich sanfter todt."
Er ward von Gedanken oft bleich und oft wieder roth.

In der Kudrun wird von dem alten Wate gesagt daß sein greises Haar mit Borten umwunden sei, sein Bart lang und breit herabwalle; der Königstochter wird es bange ob sie ihn küssen solle; auf ähnliche und doch andere Weise hat Rüdiger's Tochter im Nibelungenlied Scheu den grimmigen Hagen zu begrüßen. Von Wate heißt es dann weiter:

Frau Hild und ihre Tochter in scherzhaftem Muth
Frugen Herrn Waten ob's ihm deuchte gut,

Wenn er bei schönen Frauen also sitzen sollte,
Oder ob er lieber in dem harten Streite fechten wollte.

Da sprach Wate der Alte: „Eines ziemt mir baß,
Wenn ich auch bei schönen Frauen so sanft noch nie saß,
Doch wär' es mir noch lieber, wenn ich mit guten Knechten
Wann es sein sollte in den harten Stürmen dürfte fechten.

Goethe gibt uns zuerst eine Ahnung von Dorothea durch den Eindruck den sie auf Hermann gemacht; dann sagt Hermann mit wenig Worten wie sie die Stiere am Wagen der Wöchnerin gelenkt, und nun steht ein Bild wie auf einer antiken Gemme vor unsern Augen; dann muß Hermann sie den suchenden Freunden kenntlich machen, und was er als Kennzeichen von der Stehenden angibt, wiederholt der Apotheker von der Sitzenden; endlich tritt sie über die Schwelle an Hermann's Arm, und die Thür erscheint zu klein für die hohen Gestalten. Ein Musterstück wie Bewegung und Gestalt einander bedingen und veranschaulichen, wie die Empfindung das Bild durchdringt, gibt dann die herrliche Stelle:

Sorgsam stützte der Starke das Mädchen das über ihm herging;
Aber sie, unkundig des Steigs und der roheren Stufen,
Fehlte tretend, es knackte der Fuß, sie drohte zu fallen.
Eilig streckte gewandt der sinnige Jüngling den Arm aus,
Hielt empor die Geliebte; sie sank ihm leis auf die Schulter,
Brust war gesenkt an Brust, und Wang' an Wange. So stand er
Starr wie ein Marmorbild von ehernem Willen gebändigt,
Drückte nicht fester sie an, er stemmte sich gegen die Schwere.
Und so fühlt' er die herrliche Last, die Wärme des Herzens,
Und den Balsam des Athems an seinen Lippen verhauchet,
Trug mit Mannesgefühl die Heldengröße des Weibes.

Goethe zeichnet in Hermann und Dorothea ein Landschaftsbild wie den Hintergrund eines historischen Gemäldes dadurch daß die Mutter dem Sohn nachgeht unter den Birnbaum, von wo sie hinabschauen über die Ebene nach den Fluten des Rheinstroms, oder dadurch daß die Freunde hinausfahren nach dem Lindenbrunnen; er gibt treffliche Landschaftsbilder im Werther dadurch daß dieser in der Natur lebt, in ihr den Reflex seiner Seelenzustände gewahrt, im blühenden Sommertage wie in der schaurigen Novembernacht. In Schiller's Spaziergang wandelt der Dichter dem Berg und Walde zu, und die Außenwelt spiegelt sich nach und nach in seiner betrachtenden Seele. Das sagt auch Jean Paul zu Varnhagen: Der Dichter stelle ein Menschenherz als camera

obscura in die Landschaft. Matthison reiht allerhand besondere Erscheinungen der Mondnacht aneinander, und läßt uns kalt, Goethe weiß ihre Stimmung zu ergreifen und in das Gemüth zu erheben, und so wird in seinem Gefühl die Natur auch uns lebendig. So vortrefflich Walter Scott erzählt, der Fehler der Beschreibung von Anzügen und dergleichen rächt sich durch Langweiligkeit.

Ueberhaupt wäre die Poesie als Darstellung der äußern Erscheinungswelt nur eine schwächere Wiederholung der bildenden Kunst; die Entfaltung des Innern, die Seelenschönheit, die Schilderung der That wie sie dem Willen entspringt, das Aussprechen des Gedankenlebens ist ihre eigenthümliche Aufgabe und Größe. Der Dichter läßt uns seinen Gestalten ins Herz sehen, er läßt uns ihre Gemüthskämpfe miterleben und der ideale Gehalt des Lebens wird auf diese Weise offenbar im Ringen des Prometheus und Faust, in den Betrachtungen Hamlet's und Nathan's, in den Reden Posa's und Wallenstein's. Goethe's Tasso sagt:

Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott zu sagen was ich leide.

Goethe hat das Wesen des Dichters bezeichnet, wenn er von Shakespeare rühmt wie er das Geheimniß des Weltgeistes ausplaudert und verräth, wie es heraus muß und sollten es die Steine verkündigen, wie seine Charaktere ihr Herz in der Hand tragen, wie sie Uhren gleichen deren durchsichtiges Zifferblatt das ganze innere Triebwerk sehen läßt. Hier wo es die Tiefe und Klarheit des Gedankens zu entfalten gilt, kann keine andere Kunst mit der Weisheit des Dichters wetteifern. Keine kann uns die Bildungsgeschichte des Geistes und Herzens schildern und dadurch bildend wirken wie Goethe im Wilhelm Meister, keine den Ideengehalt ihrer Zeit offenbaren wie Dante's göttliche Komödie, wie Schiller's Lyrik. Zeigt uns die Plastik die Idee wie sie in der sichtbaren Gestalt verwirklicht ist und eine ausdrucksvolle Form gewonnen hat, enthüllt uns die Musik den Gestaltungsproceß, die Gemüthsbewegungen, indem sie das Werden organisirt und zur Schönheit verklärt, so spricht die Poesie nicht blos die Idee durch den Gedanken selbstbewußt aus, sondern gibt uns zugleich den Proceß der Entwickelung und das Resultat. So ist denn das Wort des Herrn an die himmlischen Heerscharen ganz eigentlich für den Dichter gesagt:

Das Werdende, das ewig wirkt und lebt,
Umfaß euch mit der Liebe holden Schranken,
Und was in schwankender Erscheinung schwebt
Befestiget mit dauernden Gedanken!

Den bekannten Satz des Aristoteles daß die Absicht der Tragödie weit philosophischer sei als die der Geschichte, hat bereits Lessing erklärt: auf dem Theater sollen wir nicht lernen was dieser oder jener einzelne Mensch gethan hat, sondern was jeder Mensch unter gewissen gegebenen Umständen thun werde. Die rechte Poesie der Handlung wird also nicht ganz absonderliche Abenteuer, sondern das Allgemein-Menschliche veranschaulichen; der Dichter läßt uns in das innere Getriebe der moralischen Welt hineinblicken, und seine Personen reden und thun was wir alle unter solchen Verhältnissen, in solchen Stimmungen für naturgemäß erachten. Nur dadurch daß wir was wir sehen oder lesen sogleich innerlich nacherzeugen, daß die dargestellten Gemüthsbewegungen sich in unser Inneres fortpflanzen, erreicht die Kunst ihre volle Wirkung. Dazu gehört freilich wieder daß uns nicht sofort entflammte Leidenschaften oder fertige Charaktere vorgeführt werden, sondern daß die Charaktere mit den Bedingungen erscheinen, in denen sie wirken, aus denen sie sich entwickeln, und daß die Beweggründe der Affecte dargelegt und diese damit in ihrem Wachsthum selbst bis zum Ausbruch von uns miterlebt werden. Es gehört dazu daß die Gestalten nicht abstracte Schemen sind, sondern das Wort des römischen Komikers wiederholen können: homo sum, humani nihil a me alienum puto, oder wie Lessing das seinen Philotas ausdrücken läßt: Ich bin ein Mensch und weine und lache gern!

Die Bildlichkeit der Rede und der Vers.

Gutzkow spricht von Gedichten die in einem Thautropfen die ganze Welt abspiegeln; es gilt dies eigentlich von jedem Kunstwerk, in jedem ist das Schöne ganz und ungetheilt verwirklicht, in jedem wirken die Elemente aller Künste zusammen. Wir haben etwas Architektonisches im Aufbau einer malerischen Gruppe, in der Symmetrie eines Musikstücks, in der dichterischen Composition, sei sie die einer Tragödie oder eines Sonettes. Und unterscheiden wir nicht zwischen prosaisch nüchternen und poetisch gedachten Bauten; und ergreift uns nicht vor oder in den letztern eine musikalische Stimmung, sind nicht die einzelnen Glieder oder Ornamente

plastisch ausgeführt, gibt nicht der Gesammtblick ein malerisches Bild? So werden wir in den andern Künsten da plastisches Gepräge finden wo eine Sättigung von Form und Inhalt erreicht, das Leben des Geistes ganz in seine Verkörperung eingesenkt ist, wo die Idee gediegen und mit klarer Bestimmtheit verwirklicht wird, sodaß nichts im Dunkel, nichts der Ahnung überlassen bleibt, sondern das ganze Innere im ruhigen Adel großartiger Gestalten veranschaulicht ist: wir erinnern an den dorischen Tempel, an Rafael, Gluck und Sophokles. So haben die Werke der andern Künste ihre malerischen Reize, wie wir umgekehrt wieder von stiller Musik der Linien, von Harmonie der Farben reden. So ist jedes Kunstwerk eine poetische That in der Innerlichkeit des Geistes, ehe es in seinem besondern Materiale realisirt wird. Weil aber das dichterische Wort nicht blos den Gedanken der Dinge als solchen ausspricht, sondern sowol den Entwickelungsgang der Idee wie die erreichte Gestalt ihrer Verwirklichung uns zur geistigen Anschauung bringt, wird nicht nur der Gattungsunterschied des Epischen und Lyrischen durch das Vorwiegen des Plastischen oder Musikalischen bedingt, sondern wir haben beide Elemente stets gegenwärtig. Die antike Tragödie stellt ihre plastischen Gruppen in ruhiger Großheit vor das Auge des Zuschauers hin, während der musikbegleitete Gesang des Chors die Stimmungen des Herzens laut werden läßt; und wenn Pindar Apollo's und der veilchenlockigen Musen goldene Leier in melodischen Rhythmen preist, so zeichnet er zugleich die Wirkung ihres Klanges in einem klar entworfenen Gemälde:

Es schläft auf des Zeus Machtstabe der Adler, die schnellhinschwebenden Fittige beid' abgesenkt, der
Vögel Fürst; ihm gießest du nachtblickend Gewölk um des Haupts
Bogen aus, einhüllend verschließt zaubersüß ihm es die Wimper, und schlaftrunken
Wallt sein Rücken weichaufwogend hin
Im Bann ihn umschwingender Töne.

Es lautet wie eine glückliche Definition, wenn Bürger dies als das Werk der Dichtkunst bezeichnet:

Auch das Geistigste mit Tönen
Zu verwandeln in ein Bild.

Ebenso sieht Herder in Bild und Empfindung den Ursprung der Poesie. „Von außen strömen Bilder in die Seele: die Empfin-

dung prägt ihr Siegel darauf und sucht sie auszudrücken durch Geberden, Töne und Zeichen. Das ganze Weltall mit seinen Bewegungen und Formen ist für den anschauenden Menschen eine große Bildertafel, auf der alle Gestalten leben. Er steht in einem Meer lebendiger Welten und die Lebensquelle in ihm strömt und wirkt jenen entgegen. Was also auf ihn strömt, wie er's empfindet und mit Empfindung bezeichnet, das macht den Genius der Poesie in ihrem Ursprung." Hamann nennt die Poesie die Ursprache des Menschen. „Sinne und Leidenschaften reden und verstehen nichts als Bilder. In Bildern besteht der ganze Schatz menschlicher Erkenntniß und Glückseligkeit. Der erste Ausbruch der Schöpfung und der erste Eindruck ihres Geschichtschreibers, die erste Erscheinung und der erste Genuß der Natur vereinigen sich in dem Worte: Es werde Licht!"

Darum ist der poetischen Sprache ein plastisches und ein musikalisches Element nothwendig; darum sind die Bildlichkeit der Rede und der Vers keine äußerliche Zierath und Zuthat, sondern die innerlich bedingte und wesenhafte Weise dichterischer Darstellung. Nachdem dies meine Poetik entwickelt und dargethan hatte, war es eine lächerliche Anmaßung Vischer's zu sagen man habe an keine tiefere Ableitung gedacht, nicht gemerkt daß der Dichter darum auch im Einzelnen individualisirt weil das Ganze Individualisirung ist. Gerade das war meine Lehre: wie der Dichter überhaupt eine allgemeine Idee durch eine besondere Thatsache darstellt, so veranschaulicht er den Gedanken durch eine besondere Erscheinungsweise, durch ein sinnenfälliges Bild. Vielmehr ist Vischer äußerlich geblieben und nicht zur Erkenntniß durchgedrungen daß die Sprache Material, Verwirklichung der Poesie ist; er sieht in ihr nur ein Vehikel des Dichters, wodurch dann die Poesie aufhört eine Kunst und schön zu sein, weil nun Inhalt und Form, Gedanke und sinnliche Erscheinung einander nicht durchdringen, sondern nebeneinander liegen, weil nun das Geistige keine Offenbarung in der Natur findet, sondern in seiner Immaterialität verharren bleibt. Ganz richtig hat dagegen schon Zeising bemerkt: „Dem Dichter ist die Sprache Darstellungsmittel, sie hat also für ihn ganz dieselbe Bedeutung wie die übrigen Stoffe für die übrigen Künstler. Es genügt ihm nicht sie nur als ein Transportmittel für seine Ideen zu benutzen, sondern er will seine Ideen in ihr zur lebendigen Erscheinung bringen." Und sehr schön nennt Bunsen die Prägung der Worte das ursprüngliche Gedicht der Menschheit;

denn der Geist erzeugt das Wort durch dasselbe Vermögen wodurch jedes Werk der Kunst hervorgebracht wird, durch das Vermögen das Unendliche im Endlichen zu verwirklichen. Das Mysterium des Geistes ist das der Schöpfung des Alls: denn was ist diese anders als der Ausdruck des unendlichen Gedankens in raumzeitlicher Endlichkeit?

Wie die Poesie nun das Allgemeine durch das Besondere der Charaktere und Ereignisse darstellt, so wird in der dichterischen Sprache der Gedanke durch eine seiner Erscheinungsweisen ausgedrückt. Um anzudeuten daß König Ludwig nicht blos das Fertige zu schätzen wisse, sondern auch das Werdende, daß er die künftige Vollendung in diesem selbst wahrnehme, singt Platen:

Du siehst im Marmor keinen Marmor,
Aber ein künftiges Jovisantlitz.

Um anzudeuten daß er das Alte und das Neue sicher zu verknüpfen wisse:

Ins Wappenschild uralter Sitte
Fügst du die Rosen der jungen Freiheit.

Debora charakterisirt durch einzelne Züge der äußern Erscheinung die Vornehmen, die Richter, das Volk, wenn sie anhebt:

Die ihr auf schimmernden Eselinnen reitet,
Die ihr auf köstlichen Decken sitzet,
Die ihr zu Fuß die Straßen wandelt,
Sinnt auf ein Lied!

Als die Sonne zum Stierabspannen sich senkte und die Pfade beschatteter wurden, sagt Homer, als die Sichel zu Felde ging, sagt Bürger um eine Tages- oder Jahreszeit zu bezeichnen, sodaß das Bild einer Sache, die während derselben geschieht, vor unsere Seele tritt; ähnlich Firdusi:

Als wolkenwärts der Hähne Schrei sich hob,
Mit Purpur sich der Berge Haupt umwob.

Die Metonymie und Synekdoche der Rhetoriker gehören hierher, Tropen welche die Ursache für die Wirkung, das Werkzeug für seinen Träger, den Theil für das Ganze setzen, also Schiller statt Schiller's Gedichte, Krone statt König, Säbel statt Soldat, Thür statt Haus sagen. Die poetische Sprache will auch im Wort das Concrete statt des Abstracten; die ersetzt das ursprünglich

Bildliche, das im Werke verblaßt ist, durch einen andern Ausdruck der an seine Stelle tritt und sinnlicher wirkt.

Wenn bei Firdusi der Tag seinen goldenen Schild am Himmelsrand erhebt, oder wenn er bei Lenau den Goldpokal der Sonne schwingt, so geschieht schon mehr, so wird ein Allgemeines der Natur zugleich individualisirt, personificirt, und Vorgänge der Außenwelt wie Thaten persönlicher Lebenskraft aufgefaßt. Um zu sagen daß es tage, läßt Homer die frühgeborene Eos rosenfingrig am Himmel emporsteigen den Göttern und den Menschen das Licht anzukündigen. Bei Shakespeare breitet die Nacht ihren Rabenmantel schützend über die Franzosen und hemmt so die Verfolgung derselben durch die Engländer. Goethe redet den Westwind an, den er um seine feuchten Schwingen beneidet. Ebenso gewinnt das Geistige, Idealgedachte Gestalt, wie die Liebe, die Jugend, die Ueberredung als Eros, Hebe, Peitho mythologisch festgehalten werden; der Dichter beschreibt dabei nicht die Außenform, sondern er schildert durch die Wirkungen, wie Goethe die Sorge im zweiten Theil des Faust.

Die Sprache ist selbst ursprünglich symbolisch; jedes Substantivum hat sein Geschlecht, jedes Wort ist ein Bild oder hat eine sinnliche Blüte an ihm haftend. Aber die Erinnerung daran erlischt bei steigender Verstandescultur, und wir müssen erst wieder lernen daß Kind das Aufkeimende, See das Wogende bedeutet. Kaum daß wir noch bei halsstarrig, abhängig, hartnäckig der Anschauung gedenken die hier zu Grunde liegt, vielweniger steht bei entfalten, begreifen, schließen uns das Bild vor Augen. Auf geistvolle Weise stellt nun Richard Wagner der Poesie die Aufgabe das verloren gegangene Wurzelbewußtsein wieder zu erwecken, das im Wort liegende Sinnbild neu zu beleben. Wie zur Erläuterung dieses Satzes sagt Lazarus: „Die Wörter an denen die ursprünglich sinnliche Bedeutung noch irgendwie zu erkennen ist, in eben diesem Sinne zu gebrauchen, sodaß wo möglich bei der Anwendung eines Bildes dieses sich an jene anlehnt, dies kann man geradezu als Bedingung eines guten Stils ansehen. Die sinnliche, also die phantasieanregende Seite der Wörter, welche durchschnittlich wie eine latente Kraft in ihnen liegt, muß durch den Gebrauch und die Verbindung frei werden; darauf beruht der einfach lebendige Stil, den man im Unterschied von dem blumenreichen oder blühenden den grünenden, frischen und saftvollen nennen kann.“ Die Poesie meidet daher lieber die Fremdwörter, da ihre wurzel-

hafte Bedeutung in unserm Sprachbewußtsein sich nicht erwecken läßt, oder sie wendet sie um eines bestimmten Colorits willen an, wie das namentlich Freiligrath thut. Die Poesie greift daher zu Zusammensetzungen, in denen sich eine fortdauernde sprachschöpferische Kraft bekundet, oder zum malenden Beiwort um dem verblaßten Ausdruck wieder sinnliche Frische zu geben, und so ist es kein Pleonasmus für uns, wenn es im Lied heißt:

Morgen da geht's in die wogende See.

Geschieht die Versinnlichung nicht blos durch ein einzelnes Beiwort, sondern gibt der Dichter ein ganzes Naturbild, um in demselben das Ideale wie durch Spiegelung sichtbar zu machen, so entsteht das Gleichniß. Deshalb müssen sich aber auch innere geistige Bezüge zwischen dem Verglichenen kund geben, sodaß das Aeußere wirklich ein Widerschein des Innern wird und dadurch die Einheit alles Lebens uns einleuchtet und unmittelbar zur Empfindung kommt. So sagt Fingal schön, daß das Gedächtniß vergangener Zeiten in seine Seele komme, wie die Abendsonne noch einmal aus dem Gewölk auf die Haide blicke; oder die Edda:

So schien Schwanhilde
In meinen Sälen,
Wie ein Sonnenstrahl
Die Seele labt.

Der Indier singt zu seiner Geliebten: Wenn du mich ansiehst, bin ich glücklich wie Blumen, wann sie den Thau fühlen. — Karna spricht in Mahabarata:

Nicht prahl' ich wie die Wolke im Herbst, auf deren Ruf kein Regen folgt,
Ich prahle wie die Wolke im Sommer, die unter Donner die Erde netzt.

In einem bretagner Volksliede vergleicht der arme Student seine Geliebte mit dem Maienröslein und sich selbst mit der Nachtigall, die im Weißdornzweig ausruhen und schlafen will; da sticht sie der Dorn, daß sie sich auf zum Wipfel schwingt, und auf dem höchsten Zweig ihr holdes Lied anhebt; so treibt auch ihn der Schmerz der Seele zum Gesang.

Anders ist es, wenn Sigrun in der Edda beim Wiedersehen ihres Gemahles Helgi ruft:

Nun bin ich froh
Dich wiederzufinden,
Wie die aasgierigen
Habichte Odin's,
Wenn sie Leichen wittern
Und warmes Blut,
Oder thautriefend
Den Tag schimmern sehn.

Die Schlußverse wären passend, wenn das Beiwort aasgierig nicht wäre; die Empfindung der Gattin beim Wiedersehen des Gemahls ist eine andere als die der Geier, wenn sie den Leichnam wittern. Sinnig und zart dagegen ist ein bekanntes Gleichniß bei Ariost ausgeführt:

Die reine Jungfrau gleicht der jungen Rose;
Im Garten auf des Mutterdornes Grün
Läßt sie in ihrem friedlich sichern Lose
Unangetastet Hirt und Heerde blühn;
Ihr huld'gen Erd' und Flut und Westgekose,
Ihr scheint das thauige Morgenroth zu glühn;
Verliebte Mädchen wünschen, holde Knaben
Zum Schmuck für Brust und Stirne sie zu haben.

Doch hat sie kaum gepflückt sich hingegeben,
Kaum wird sie von dem Mutterbusch entführt,
Wird auch was Erd' und Himmel ihr gegeben,
Gunst, Schönheit, Huld nicht mehr an ihr gespürt;
Die Blüte, der mehr Sorg' als selbst dem Leben
Und als des Aug's anmuth'gem Glanz gebührt,
Läßt sie die Jungfrau pflücken, schnell verschwunden
Ist was an sie der Andern Herz gebunden.

Homer wendet seine Gleichnisse gern an, wenn er eine Handlung oder ein bestimmtes Glied derselben besonders hervorheben will; in einem Naturvorgange wiederholt erscheint die Sache dann wie ein Allgemeingültiges; oder wenn der Sturm und Drang der That und der dargestellten Empfindung auch den Affect des Hörers anzuregen und die Stimmung beschaulicher Ruhe und heiterer Betrachtung, die das Epos verlangt, aufzuheben drohte, dann malt er gerade ein Naturbild ausführlich aus, um jener sofort wieder Raum zu geben, und wie im Epos alles Besondere gleich den Blättern der Pflanze ein selbständiges Leben führt, so tritt auch das zur Vergleichung Herangezogene in plastischer Fülle und Ab-

geschlossenheit auf. Dante hebt dagegen gewöhnlich nur einen Zug hervor, aber diesen mit meisterhafter Einsicht. Wie lebendig tritt uns z. B. der Dichter Sordello im Fegefeuer vors Auge: „Er redete uns nicht an, er ließ uns vorbeigehen, auf uns blickend wie ein Löwe, der ausruht." — Um uns die Schönheit Parcival's vor die Seele zu zaubern, vergleicht Wolfram von Eschenbach seine Wunde mit rothen Blumen:

Ihm war's von manchem Eisenmal
Wie thauige Rosen angeflogen.

„Ist es Rustem oder ist's die Sonne, die dort aus Morgenwolken bricht?" fragt Firdusi. In der Lyrik ist das Gemüth so vertieft in einen Inhalt oder von ihm so erfüllt, daß es ihn überall erblickt, wie Byron von seiner Geliebten sagt:

And where I ever turned my ey,
She rose, the morningstar of memory.

Alles wird zum Bild der Geliebten, wie dies Goethe im Westöstlichen Divan herrlich in dem Lied ausspricht: „In tausend Formen magst du dich verstecken" u. s. w.

Gehäufte Gleichnisse dienen zur Verstärkung; es ist als ob das Gemüth sich nicht genug thun könne, als ob nichts hinreichte es völlig auszudrücken; wie wenn Klytämnestra bei Aeschylos zum heimkehrenden Agamemnon sagt:

Mit froher Seele kann ich nun aus aller Noth
Siegreich gehoben grüßen dich: der Heerde Hort,
Des Schiffes rettend Ankertau, des hohen Dachs
Grundfester Pfeiler, eines Vaters einzig Kind,
Ein Land dem Schiffer unverhofft emporgetaucht,
Ein blauer Frühlingsmorgen nach dem Wintersturm,
Ein süßer Quellstrom für den durst'gen Wanderer!

Oder ein und derselbe Gegenstand wird durch verschiedene Gleichnisse nach mannichfachen Seiten hervorgehoben, wie der schlummernde Don Juan, als Haidee ihn erblickt.

Sie beugt sich über ihn, er aber ruht
Still wie der Säugling auf der Mutter Schoße,
Matt wie die Weid' in schwüler Mittagsglut,
Weich wie der junge Schwan im Ufermoose,
Tief wie die eingelullte Meeresflut,
Schön wie des Kranzes königlichste Rose.

In Calderon's Standhaftem Prinzen zeichnet Fernando's herrliche Rede das Königthum in seiner Würde wie in seiner Herrscherpflicht durch eine ganze Reihe von Naturbildern; im Leben ein Traum schildert Sigismund ausführlich wie unter den Blumen die Rose, unter den Steinen der Diamant, unter den Sternen der Morgenstern, unter den Planeten die Sonne um des Glanzes ihrer Schönheit willen den ersten Rang behaupten, und sagt dann zu Rosaura:

Wenn bei Planeten, Sternen, Blumen, Steinen
Stets nur die Schönsten obenan erscheinen,
Wie kannst du mindrem Schimmer
Dich dienstbar zeigen, und bist dennoch immer
Durch höhrer Anmuth Wonne
Ros' und Demant und Morgenstern und Sonne!

Im Volkslied wird der Dichter gewöhnlich durch einen Gegenstand, in welchem er ein Gleichniß seines Zustandes erblickt, angeregt, um dem vollen Herzen Luft zu machen und seine Empfindung an jenen anzuknüpfen. So singt die Chinesin:

Die Wasserlilie wächst am See,
Sie steht in Blüte;
Um einen schönen Mann ist weh
Mir im Gemüthe.

Oder das deutsche Mädchen singt:

Je höher die Glocke, je schöner das Geläut,
Je ferner der Liebste, desto größer die Freud.

Uhland singt:

O Tannenbaum, o Tannenbaum,
Bist Sommer und Winter grün;
So ist auch meine Liebe,
Die grünet immerhin.

Und Petöfi:

Es zittert ein Strauch, weil ein Vogel drauf geflogen,
Es zittert mein Herz, weil Erinnerung eingezogen.

Auch Pindar beginnt sein erstes Olympisches Siegeslied:

Es ist Wasser das Beste; hoch ragt wie brennendes Feuer
Sich in die Nacht erhebt, Gold in dem männerbeglückenden Reichthum;

Aber wenn du, liebes Herz,
Kämpfe strebst zu verkünden,
Blicke vor der Sonne dann
Nicht nach wärmenderem Gestirn, das strahlenhell am Tag in des
Luftraumes Oede steht,
Noch erhebe vor Olympia mit Gesang edlern Kampf.

Nach solchen Anfängen ergießt sich dann das Gefühl weiter im Gesang, die Zunge ist dem Dichter nun gelöst, daß er die Geheimnisse seines Herzens verkündigen kann. Einige reizende Lieder will ich noch erwähnen, die ganz in dieser Spiegelung und Deutung des Bildes aufgehen. Das eine ist Mörike's Jägerlied:

Zierlich ist des Vogels Tritt im Schnee,
Wenn er wandelt auf des Berges Höh:
Zierlicher schreibt Liebchens liebe Hand,
Schreibt ein Brieflein mir in ferne Land.

In die Lüfte hoch ein Reiher steigt,
Dahin weder Pfeil noch Kugel fleugt:
Tausendmal so hoch und so geschwind
Die Gedanken treuer Liebe sind.

Die andern sind von Goethe: Nachgefühl (Wenn die Reben wieder blühen) und Wechsel (Auf Kieseln im Bache da lieg' ich wie helle).

In dem Drama kommt es häufig vor, daß Gleichniß und Sache ineinander spielen und keines streng gesondert gehalten wird. Aeschylos sagt:

Fest steht der Entschluß
In meiner Brust Schiffswerften da mit Kiel und Mast.

Derselbe läßt die weissagende Kassandra, nachdem sie vor Agamemnon's Hause erst vereinzelte Schreckens- und Schmerzenslaute ausgestoßen, dann also anheben:

Es soll von nun an unter Schleiern nicht hervor
Die Verheißung blicken gleich der neuvermählten Braut;
Ein heller Frühwind wird sie wach, dahinzuwehn
Gen Sonnenaufgang, und es rauscht wie Meeresflut
Bei dieser Blutschuld erstem Strahl gewaltiger
Empor!

Schiller's Don Cäsar antwortet seiner Mutter auf die Frage nach dem Namen seiner Braut:

Fragt man,
Woher der Sonne Himmelsfeuer flamme?
Die alle Welt verklärt, erklärt sich selbst;
Ihr Licht bezeugt daß sie vom Lichte stamme.
Ins klare Auge sah ich meiner Braut,
Ins Herz des Herzens hab' ich ihr geschaut,
Am reinen Glanz will ich die Perle kennen,
Doch ihren Namen weiß ich nicht zu nennen.

Dies führt dann zur Metapher, welche Sinn und Bild nicht mehr scheidet, sondern das Bild statt der Sache setzt. So nennt Shakespeare den Schlaf das Bad der sauern Lebensmüh, den Entwirrer des verworrenen Sorgenknäuels; so sagt Wallenstein: „Nacht muß es sein wo Friedland's Sterne strahlen"; so Tasso: „Beschränkt der Rand des Bechers einen Wein, der brausend wallt und schäumend überschwillt?" So sprach Perikles am Grabe vieler in einer Schlacht gefallenen Jünglinge: daß dem Jahr sein Frühling genommen sei.

Die Metapher versinnlicht das Geistige, sie spricht von der Wolke des Grams, vom Sturm des Zorns, vom Lenz der Liebe; sie vergeistigt das Sinnliche und redet von zornigen Fluten und lachenden Fluren. Diese letztere Weise ist besonders eine Eigenheit Nikolaus Lenau's; z. B.:

Am Himmelsantlitz wandelt ein Gedanke,
Die düstre Wolke dort, so bang, so schwer.

Hier gilt es daß der Dichter im Bild bleibe, daß er nicht aus dem metaphorischen Ausdruck in den eigentlichen verfalle und etwa das Lebenslicht verkürze, statt ausblase, oder daß er nicht in ein anderes Bild falle, wie jener Volksredner: „Nachdem wir an den Rand des Bettelstabes gebracht worden, müssen wir es machen wie Themistokles, die Schiffe hinter uns verbrennen, und frei ins offene Meer hinaussteuern!" — Solche Verstöße heißen Katachresen. Aber es ist keine Katachrese, wenn Dante in einem finstern Kreis der Hölle sagt daß dort die Sonne schweigt, oder ihn stumm von allem Lichte nennt; denn die Analogie der Empfindung von Luft- und Aetherwellen als Schall und Licht ward früh geahnt, und es ist ein alter Glaube daß das Licht töne, was schon die Memnonsäule andeutet; wir reden von Farbentönen wie von der Färbung eines Tons, und Goethe sagt im Faust:

Tönend wird für Geisterohren
Schon der neue Tag geboren;
Welch Getöse bringt das Licht!

Den Aegyptern ward Alles auf der Stelle fest, und jede Vorstellung erstarrte zu Stein; schien ihnen einen Augenblick die Säule mit dem Capitäl gleich einem Blumenstengel mit seiner Knospe oder Blüte, so machten sie dieselbe sofort nach diesem Schema ohne zu erwägen wie wenig sich solche Naturform für das Tragen eines lastenden Gebälkes und Daches eignet; ihre Phantasie war architektonisch und plastisch ohne viel Bewegung, die der Hebräer dagegen voll Bewegung, aber in dieser so befangen daß es im forteilenden Flusse der Empfindung nirgends zu recht ruhigem Bestehen kommt, sodaß die Plastik ihnen als eigene Kunst fehlt, und auch ihre Poesie mit intensiver Gewalt wol einzelne Züge der Dinge lebendig hervorhebt, wie sie gerade das Gefühl verlangt, kein einziges Bild aber zu allseitiger Anschaulichkeit ausmalt, sondern von einem zum andern abspringt. So singt Jesaias von Babels König:

Hinabgebeugt zu den Todten ist dein Stolz,
Herabgestimmt deiner Harfen Siegeston.

Wie bist du gefallen vom Himmel, du schöner Morgenstern,
Bist hin zur Erde geworfen, der Völker niederwarf.

Hier ist im Nachsatz das Bild des Sternes vergessen, und der Mann selbst, der die Völker bezwungen hatte, tritt wieder ein, wie er in der vorhergehenden Strophe geschildert war. So weissagt Jesaias vom Messias als einem Zweig aus Isai's Stamm, und fällt sogleich aus dem Bilde wenn er hinzusetzt, daß die Weisheit Gottes auf ihm ruhen, sein Athem in der Furcht des Herrn sein werde. Die Innerlichkeit der Empfindung, die Erregung der Seele treibt ihn von Bild zu Bild, es kommt ihm nicht auf eine äußere Veranschaulichung, sondern auf die scharfe Ausprägung des Gedankens als solchen an. Man vergleiche hierzu Tieck's feine Bemerkungen über Macbeth's Monolog vor Duncan's Ermordung: Die Unruhe der Leidenschaft wird eben dadurch in der Rede selbst abgespiegelt daß ein Bild das andere verdrängt, eins in das andere übergeht, und so das Gemüth sich in sich selbst verwirrt. Bei ruhigen Schilderungen verlangt aber auch die üppige Bilderfülle und Bilderpracht der Orientalen daß der Dichter das einmal

Begonnene festhält und mit Entsprechendem verbindet. Kommt der Tag als goldmähniger Morgenlöwe, dann ist die Nacht die dunkeläugige Gazelle, die vor ihm flieht; sind Locken Wolken, so glänzt das Auge zwischen ihnen gleich dem Mond, und ist das Gesicht der Tag, so glänzt es aus der Nacht der Locken. Wenn im arabischen Hohen Lied der Liebe Ibn Ol Faridh singt:

Mich tränkt mit Liebeswein des vollen Auges Hand,

um die Sonnenstrahlen zu bezeichnen, deren Wärme er genießt, so ist die Sonne als des Tages Auge ein schönes Bild, aber es ist mit Unverträglichem zusammengejocht.

Wie schön bleibt dagegen Goethe im Bilde, wenn er im zweiten Theile des Faust von der badenden Leda sagt:

Sie setzt den Fuß in das durchsichtige Helle,
Des edeln Körpers holde Lebensflamme
Kühlt sich im schmiegsamen Krystall der Welle.

Der Dichter will mit dem Bilde zugleich die Anschauung erfüllen, das Gemüth beleben; er wird also widerwärtige Vorstellungen nicht erregen, wenn er nicht unsern Abscheu wachrufen will, sondern vielmehr stets das Bild der Stimmung der Seele entsprechen lassen. Wenn Furius im Ernst sagt daß Jupiter die Alpen mit grauem Schnee bespucke, so wendet dies Horaz mit Recht satirisch gegen ihn und schreibt Furius statt Jupiter:

Furius hibernas cana nive conspuit alpes.

Ich erinnere hierbei an eine schöne Stelle in Yorik's empfindsamer Reise; Sterne erzählt von Paris: „Als der Barbier kam, verschmähte er schlechterdings mit meinen Locken etwas zu thun zu haben; sie waren über oder unter seiner Kunst, ich hatte nichts zu thun als eine Perrüke von ihm selbst zu nehmen. — Aber ich fürchte, Freund, sie wird nicht Stand halten. — Sie mögen sie, antwortete er, in den Ocean tauchen, und sie wird stehen. — Da dachte ich: auf welch hoher Stufe steht doch Alles in dieser Stadt! Der höchste Flug der Ideen eines englischen Perrükenmachers hätte sich nicht weiter erhoben als zu: Taucht sie in einen Eimer Wasser. Welcher Unterschied! Es ist wie zwischen Zeit und Ewigkeit. Aber der französische Ausdruck nimmt den Mund voller als sein Gehalt ist, seine Größe beruht mehr im Wort als in der Sache. Ohne Zweifel der Ocean erfüllt das Gemüth mit

weitausgreifenden Vorstellungen, aber Paris ist so weit im Binnenland daß ich nicht gleich Extrapost nehmen kann auf hundert Stunden Wegs um die Probe zu machen, und so meinte der pariser Friseur eigentlich nichts. Ein Eimer Wasser neben das tiefe große Weltmeer gestellt macht freilich eine traurige Figur in der Sprache, aber er hat einen Vortheil, er ist in der nächsten Küche, und man kann in einem Augenblick ohne große Mühe die Locke erproben."

In der Ueberhäufung mit Bildern und Gleichnissen hebt eins den Eindruck des andern auf, oder das Ganze wird in verschnörkelten Zierath aufgelöst, wie im Rococostil; Shakespeare läßt ihn durch Falstaff verspotten in der parodirenden Rede, die dieser im Namen des Königs an Prinz Heinrich hält: „Wiewol die Kamille je mehr sie getreten wird um so schneller wächst, so wird doch die Jugend je mehr man sie verschwendet um so schneller abgenutzt. Soll die glorreiche Sonne des Himmels ein Schulschwänzer werden und Brombeeren naschen? Eine nicht aufzuwerfende Frage. Soll der Sohn Englands ein Dieb werden und Beutel schneiden? Eine wohl aufzuwerfende Frage." Wolfram von Eschenbach meint seine Eingangsbetrachtung werde an dem Sinn der Menge vorbeihuschen wie ein schellentragender Hase, und diesen unglücklichen Hasen schießt dann Gottfried von Strasburg, wenn er im Tristan den Tanz mit den Hasen auf der Worthaide verschmäht.

Das Bild macht den Gedanken für die Anschauung lebendig und ist daher echt poetisch; mehr rhetorisch sind die Figuren, welche den Gedanken durch bestimmte Formen der Stellung und Wendung der Worte für den Verstand oder die Empfindung eindringlicher machen. Das Bild, sagt Gottschall richtig, geht aus der Intuition des Dichters, die Figur aus seinem Pathos hervor; sie ist ein Schema der Rede, in welchem sich ein Gefühl oder ein Gedanke krystallisirt. Der Art sind Ausrufungen, Fragen, Anreden, anhäufende Wiederholung eines Wortes oder Satzes auf welchen der Nachdruck liegt, oder die Hyperbel, in welcher die subjective Erregung das objective Maß der Dinge übertreibt, die Klimax, welche einen Gedanken, einen Affect in stufenweiser Verstärkung des Ausdrucks steigert, oder das Paradoxon und Oxymoron, das scheinbar Widersprechendes in der tieferen Einheit zusammenfaßt, die Antithese, welche den Gegensatz im Gedanken auch in der Stellung der Worte hervorhebt. Gottschall sagt von dieser sie erfordere eine symmetrische Anordnung der entgegenstehenden Bestimmungen, sodaß

der Gedanke wie ein Blitz durch eine Voltaische Säule regelmäßig gepaarter polarer Bestimmungen durchzuckt, z. B.

> Leicht beieinander wohnen die Gedanken,
> Doch hart im Raume stoßen sich die Sachen.

Er sagt von Schiller: „Eine galvanische Kette blitzender Gegensätze geht durch alle seine Werke, und auf ihnen vorzugsweise beruht die elektrisirende Wirkung seiner Sprache" — und construirt daraus den Organismus des Schiller'schen Geistes: „Ein Dichter der in Antithesen dichtet wird ebenso glänzend wie scharf, ebenso feurig wie schlagend erscheinen; aber er wird nicht zur plastischen Harmonie durchdringen; er wird sich nie mit voller Ruhe in die einzelne Erscheinung versenken, er wird immer reflectirend die gegenseitigen Beziehungen der Dinge ins Auge fassen; er wird mehr ein Poet des Gedankens als der Anschauung, mehr ein dramatischer und lyrischer als ein epischer Dichter, und in der Lyrik selbst wieder mehr Elegiker als Liederschöpfer sein."

Das Wort als Klang wird musikalisch behandelt im Vers. Wie das Kunstwerk von Einer Grundstimmung getragen wird, wie Eine Idee es beseelt, so verbreitet sich auch ein einheitliches Gesetz über die ganze Bewegung der Sprache und führt zu einem beständigen Rhythmus, der alles Mannichfaltige in sich hegt und gleich dem gemeinsamen Licht, der gemeinsamen Luft alle Gestalten umfließt, gleich dem allgemeinen Schicksal alles Besondere beherrscht. Ferner kommt durch den Vers die äußere Erscheinung des Gedichts zu der Geschlossenheit und gediegenen Bestimmtheit welche die Kunst verlangt, jedes Wort erhält seine unverrückbare Stelle, und es gilt nicht mehr für sich, sondern durch seine Stellung und Bedeutung im Ganzen, gerade wie die einzelnen Striche und Punkte in dem Umrisse eines Bildes; die Silben schließen sich nach einem vorgeschriebenen Gang aneinander, und es bleibt nichts Gleichgültiges, Müßiges, Unbeachtetes, sondern alles wirkt zu Ganzen. Die Umstellung und Vertauschung der Worte verändert auch den Gedanken; in der metrischen Form empfängt er das monumentale Gepräge.

Musikalisch gliedern sich die Silben gleich den Tönen zunächst als Längen und Kürzen, und die Dauer des Verweilens auf ihnen wird bestimmt entweder durch den Accent, durch den Nachdruck welchen man auf das inhaltlich Bedeutende legt, oder durch die Zeit welche man physisch auf ihre Aussprache verwenden muß, das

heißt das Zusammentreffen mehrerer Consonanten, die Position, fordert da ein längeres Verweilen, bildet auch da eine Länge, wo dem Sinne nach die Rede rasch vorübereilen würde. Dieses mehr äußerliche Princip hat die griechische und lateinische, jenes mehr innerliche die deutsche Poesie durchgeführt; wir messen eigentlich nicht, sondern wir wägen die Silben, und unsere ursprüngliche Dichtung weiß auch nichts von Längen und Kürzen, sondern von Hebungen und Senkungen. Die Hebung oder die Länge ist das Bedeutende und Charakterisirende im Vers; bewegt er sich zu ihr hin, so haben wir eine aufsteigende, geht er von ihr aus, eine absinkende Weise des Tonfalls, den Jambus oder Trochäus, ◡ –́ oder –́ ◡; zwei Kürzen vor der Länge, zwei Kürzen hinter derselben verstärken oder beschleunigen diese Bewegung im Anapäst (◡◡–́) und Daktylus (–́◡◡). Der Jambus ist darum der Vers des Strebens, des Dranges nach einem Ziel, der Vers der That, des Dramas; der trochäische Charakter im Wechsel zwischen dem ruhigen Spondäus und flüchtigen Daktylus ist beschaulicher Art und eignet sich darum vorzugsweise für die Poesie der Anschauung, für das Epos. Die Griechen haben aus sechs aufsteigenden oder sechs absinkenden Versfüßen ihren dramatischen und epischen Vers gebildet.

Das taktmäßige Zusammentreffen der Wortenden mit den einzelnen Versenden würde leiermäßig werden:

Ich ging einmal geschwind allein ins Feld hinaus,

oder

Viele Sterbliche folgen ihren sinnlichen Lüsten.

Darum schlingt man durch die Worte die verschiedenen einzelnen Jamben und Daktylen ineinander und scheidet dann wieder dieselben dadurch daß ein Wortende, ja ein Ruhepunkt der Rede mitten in den Vers hineinfällt. So entsteht ein Kampf zweier Principien, der Worte und Versfüße, und die Cäsur zeigt diesen Kampf auf der Spitze, während am Ende die Auflösung und das Zusammentreffen von beiden erfolgt. So gewinnen wir Mannichfaltigkeit der Bewegung im Vers, ein Auf- und Abwogen im Hexameter wie im iambischen Trimeter. Der erste Vers der Ilias zum Beispiel hat das Schema:

–◡◡ –◡◡ – – –◡◡– ◡◡ –⏓

aber nach den Wortenden ändert sich sein Gang auf folgende Weise:

—́◡ ◡—́◡ ◡—́ ——́◡◡—́ ◡◡—́◡

das heißt ein Absinken, dann ein Versuch zum Aufschwung, der aber wieder fällt, dann ein Jambus der sich auf der Höhe hält, indem er auf einen Ruhepunkt trifft, eine Erhebung zum Choriamb, in dem die absinkende Bewegung des Daktylus sich wieder zur ursprünglichen Höhe emporarbeitet, und endlich noch ein flüchtiges Emporeilen vor der Ruhe und Senkung des Ausganges:

Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος.

In den Homerischen Hexametern ist ein herrliches Ineinanderwogen und Verschmelzen der streitenden Elemente, während dieselben bei Vergil scharf aufeinander prallen und oft wahrhaft sich abstoßen. Der Vergilische Vers gleicht einem Fluß der sich an Klippen bricht, während der Homerische sein Bild am Wellenschlage des Meeres hat; jener ist ein Roß das der geharnischte Reiter zugleich spornt und zügelnd zusammenfaßt, dieser ein Roß das mit wallender Mähne frei nach eigener Lust über die Haide sprengt. Bei Vergil steigt gewöhnlich die erste Vershälfte anapästisch empor und die zweite sinkt daktylisch herab.

Die Cäsur im Jambus gibt der zweiten Vershälfte das trochäische Gepräge:

◡—◡—◡ —◡—◡—◡—

Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da. —

Sein oder Nichtsein das ist hier die Frage.

Die Stimme steigt bis zur zweiten Hebung und senkt sich von da bis zum Ende, wo sie in kraftvollem Schluß sich zusammenfaßt, wie im alten Trimeter, oder in weiterer Erwartung verklingt, wie in unserm Fünffüßler mit der Nachschlagsilbe. Die Länge allein schließt ab, während die Kürze ins Unbestimmte hinaustönt. „Heinrich! Heinrich!" verhallt der erste Theil des Faust; Gretchen stellt diesen Ruf dem „Her zu mir!" des Mephistopheles entgegen in Sehnsucht nach dem Geliebten, ihn zu retten; „das Ewigweibliche zieht uns hinan!" da findet der zweite Theil Frieden und Ruhe. Wir verlassen den Tasso mit einem ungewissen Blick in die Ferne und in die Zukunft, und der letzte Vers hat den weiblichen Ausgang:

So klammert sich der Schiffer endlich noch
Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte.

Die Iphigenia schließt in reiner Befriedigung mit dem kraftvollen Klang: Lebt wohl!

Durch die Cäsuren erreicht die Poesie ein Aehnliches wie die Musik durch Verschleierung des Taktes, wenn die Noten auf welche dieser den Nachdruck legt, für den Fortgang der Melodie minder bedeutend sind als andere die an zweiter oder dritter Stelle stehen; die Gleichförmigkeit des Zeitmaßes in seiner Wiederkehr und die dem Gang unserer Gefühle entsprechende Tonfolge sind beide vorhanden, aber indem sie häufig nicht zusammentreffen, spannen sie zugleich, obwol sie für sich befriedigen, das Gemüth auf eine Lösung ihres Unterschiedes, es ist wie wenn der Septimenaccord auf der Basis des einträchtigen Zusammenklanges noch eine minder harmonische Note mitertönen läßt und dadurch die Sehnsucht nach der vollen Harmonie erweckt, zu der er hinleitet. Töne und Worte schließen sich nach eigenem Sinn aneinander um Gefühl und Gedanken kund zu thun, aber gleich dem Gesetz des allgemeinen Schicksals regelt der Takt ihren Rhythmus, und das Spiel ihrer Freiheit schlingt sich um und durch dasselbe hin, den Widerstreit am Ende zu voller Uebereinstimmung versöhnend, wenn der ganze Vers dann zugleich einen Gedanken oder ein Bild abgeschlossen ausspricht. So räth Peleus dem Achilleus:

Immer der Erste zu sein und vorzustreben den Andern;

so sagt Goethe:

Das Einfachschöne wird der Kenner loben,
Verziertes aber sagt der Menge zu;

so Schiller:

Die Weltgeschichte ist das Weltgericht;

oder Platen:

Soviel Arbeit um ein Leichentuch!

Aber selbst dies würde ermüden, wenn nicht häufig auch der Gedanke aus einem Vers in den andern sich fortsetzte, innerhalb des zweiten dann sein Ziel fände, und in der Mitte oder gegen das Ende des Verses nun ein neuer Inhalt begönne und sich weiter entwickelte. Auf diese Art wiederholt sich dann in Versgruppen die freie Schönheit des einzelnen Verses, und unsere Erwartung wird gespannt und befriedigt. Pausen der Rede, Accente der Declamation nach Maßgabe des Gedankens fügen den Ausdruck zur Schönheit des Maßes.

Ein Weiteres ist nun die Verbindung mehrerer verschiedener Verse zu einer Strophe. Wir betrachten zuerst das elegische Distichon, welches Schiller treffend bezeichnet:

Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule,
Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab.

Die zweite Zeile des Hexameter würde heißen:

Im Pentameter drauf da fällt sie melodisch herunter.

Da aber nach der männlichen Cäsur in der Mitte des Verses die nun erwartete accentlose Länge, die zu dem folgenden Theile hinanstreben und ihm eine aufwärtsgehende Richtung geben würde, ganz ausfällt und durch eine Pause ersetzt wird, so gewinnt die zweite Vershälfte den abwärts gewandten Gang, und der Vers findet dadurch Ruhe daß er die letzte Kürze abwirft und mit einer betonten Länge befriedigend schließt.

Das sapphische Versmaß drückt eine innere Beseligung, eine heiter bewegte Seelenstimmung aus; es ist beschaulicher Art, der ruhige Fluß der Trochäen wird einmal durch den Daktylus beschleunigt, und tritt im Daktylus eine Cäsur ein, was aber nicht nöthig ist, so gewinnt die zweite Vershälfte für einen Augenblick eine iambische Färbung, die aber durch die Senkung in der Kürze am Ende gemildert wird. Horaz hat durch die stehende männliche Cäsur den sanften Gang des Verses zerrissen und durch die vielen Spondäen statt der Trochäen denselben schwerfällig gemacht, auch seine Weise für die Darstellung von Dingen angewendet die mit der in ihm ausgeprägten Stimmung gar nicht harmoniren. Es paßt für die Ode: Integer vitae, aber für die Schilderung Pindarischen Hymnenschwungs oder für Ueberschwemmungsgemälde ist es ungeeignet. Anders ist es mit folgendem Naturbild:

Warmes Purpurlicht aus der Himmelsbläue
Schimmernd im metallenen Meeresspiegel
Wiegt sich auf verhallenden Glockentönen:
Ave Maria!

Die alkäische Strophe ist ein stürmisches Auf- und Abwogen; zwei Jamben mit einer Nachschlagsilbe steigen empor, zwei Daktylen senken den Ton wieder herab: dies wiederholt sich, dann verdoppelt sich im dritten Vers das Anstreben, um im vierten einem ebenfalls verdoppelten, erst daktylisch raschen, dann trochäisch langsamen Abschwung Raum zu geben: der dritte und vierte Vers

sind also eine Erweiterung der ersten und zweiten Hälfte des ersten; das Schema ist bekanntlich das folgende:

◡—◡—́◡ —́◡◡—◡⏓
◡—◡—́◡ —́◡◡—◡⏓
◡—◡—́◡—◡—̋◡
—̋◡◡—◡◡—́◡—◡

Da die Schlußsilbe des ersten und zweiten Verses auch eine Länge sein kann, oder auch als Kürze im Unterschied von der vorletzten Silbe einen halben Accent hat, so hemmt sie den absinkenden Gang, indem sie sich gegen denselben stemmt, und gibt dem Verse seinen Halt. Das Metrum war also ganz geeignet für die gewaltigen Gefühlsausbrüche des Dichters der es erfand; es bot sich dem musikalischen Sinne seines Genius dar, wenn er das im Sturm der Revolution auf dem brausenden Meer auf- und abgeschleuderte Staatsschiff in seinem Gesang begrüßte. Sehr gut verwerthet es auch Klopstock in einer Ode an den Erlöser, die also beginnt:

Der Seraph stammelt und die Unendlichkeit
Bebt durch den Umkreis ihrer Gefilde nach
Dein hohes Lob, o Sohn; wer bin ich,
Daß ich mich auch in den Jubel dränge?

Treten zwischen zwei Längen eine oder mehrere Kürzen (—́◡—́ oder —́◡◡—́), so erhebt sich der Ton selbst wieder auf die Höhe seines Ausgangspunktes, der Vers schwingt sich wie im Tanze um sich selbst herum, und der Tanz der Glykoneen oder des äolischen Versmaßes eignet sich darum für den Ausdruck heiterer Bewegung und frischer Lebenslust.

—◡—́◡◡—́ —́◡◡—́◡—
—◡—́◡◡—́ —́◡◡—́◡—
—◡—́◡◡—◡
—◡—́◡◡—́◡—

Schön ist, Mutter Natur, deiner Empfindung Pracht
Auf die Fluren zerstreut, schöner ein froh Gesicht,
Das den großen Gedanken
Deiner Schöpfung noch einmal denkt.

Mannichfaltiger und großartiger sind Pindar's Maße. Er bildet Reihen von Daktylen, Jamben oder Trochäen, und gibt den letztern den leichtern oder schwerern Gang, indem er sie entweder rein hält oder mit Spondäen vertauscht; er zügelt in den erhabe-

nen dorischen Hymnen den Schwung und raschen Flug der Daktylen und Choriamben durch solche ruhig gewichtige mit ihnen wechselnde Spondäen, oder gibt der lydischen Weise die schnelle daktylische Bewegung und durch den sich um sich selbst schwingenden Creticus und durch Trochäen eine leichthinfließende Grazie, „im holden Glück schwebende Reigen führend“.

Pindar wiederholt das Metrum der Strophe in der Antistrophe, und fügt ihr in verwandtem Ton eine Epode als Abschluß hinzu; wir haben hier in Satz, Gegensatz und Vermittelung eine Dreigliederigkeit, die von der griechischen wie von der mittelalterlich deutschen Lyrik in unbewußter Uebereinstimmung angewandt, auch von Goethe mit unbewußter Zweckmäßigkeit vielfach bewahrt wurde. Was Pindar nämlich und die Tragiker in dem Gebäude von Strophe, Antistrophe und Epode erreichen, die Verbindung zweier gleichen und eines dritten ihnen ungleichen Bestandstückes, das erzielen Alkäos so gut wie Walther von der Vogelweide, deutsche Volkslieder so gut wie Petrarkische Canzonen innerhalb einer Strophe, die dann regelmäßig wiederkehrt. Die gleichen Theile heißen in Deutschland Stollen, der ungleiche heißt Abgesang; die Meistersänger haben diese wieder zu großen Einzelstrophen erweitert. In der alkäischen Strophe sind die beiden ersten Zeilen einander gleich, die zweite also die Wiederholung der ersten; die dritte und vierte gehören zusammen, sie sind die gesteigerte Entwickelung jener beiden. Schon daraus daß bei den Alten hier und da ein Wort aus der dritten Zeile der sapphischen Strophe in die vierte hinüberreicht, ist die Zusammengehörigkeit beider als eines andern dritten zu den gleichen beiden ersten Versen auch hier ersichtlich. Jakob Grimm, der in der Abhandlung über den deutschen Meistergesang dies Gesetz der Dreigliedrigkeit im Bau der Minnelieder entdeckte, hat dieselbe schön durch ein Kleeblatt symbolisirt und daran erinnert wie die Bildung eines Ganzen meistens sich durch einen ungleichen Theil vollendet, oder wie der Schlußstein im Gewölbe eine ungleiche Zahl macht. Im folgenden Volkslied bestehen die Stollen jedesmal aus zwei Zeilen, der Abgesang hat deren drei:

Wo zwei treue Freunde sind
  die einander kennen,
Sonn' und Mond begegnen sich
  ehe sie sich trennen;

Doch viel größer ist der Schmerz,
wenn ein treuverliebtes Herz
in die Fremde ziehet.

In Goethe's Gott und die Bajadere bestehen die beiden ersten Theile aus vier trochäischen Versen, der dritte Theil hat drei daktylische Verse mit Vorschlägen, und es ist sinnig und feingefühlt daß hier wie in der Braut von Korinth die Schlußzeile durch den Reim an die Stollen geknüpft ist.

Durch den Rhythmus drückt endlich der Dichter nicht blos die Stimmung seiner Seele und das gehemmtere oder beschleunigtere Auf- und Abwogen seiner Gefühle aus, sondern er vermag auch durch den Klang der Worte und durch den Tonfall der Silben in nachahmender Weise das Bild, welches er zeichnet, musikalisch abzuschatten. Die Araber sagen die beste Beschreibung sei die in welcher das Ohr zum Auge umgewandelt wird. Von Alters her citirt man den Vers der Odyssee, welcher den herabrollenden Stein des Sisyphos schildert:

ἀποστρέψασκε κραταιΐς
αὖτις· ἔπειτα πέδονδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής.

Voß bringt fremde Elemente überladend hinzu:

Hurtig mit Donnergepolter entrollte der tückische Marmor.

Einfacher malt Schlegel's treuere Uebersetzung die schnelle Bewegung:

Wieder zur Ebene rollte der frech sich empörende Steinblock.

Aber es fehlt das Hüpfende, das in den griechischen Amphibrachen (◡–◡) ἔπειτα πέδονδε liegt, an die dann das rasche Auslaufen des Steins in dem daktylischen κυλίνδετο sich anschließt, was Voß und Schlegel übersahen. Wiedasch übersetzte:

Mit Gewalt dann schlug ihm die Last um,
Und zu dem Grunde hinunter entrollt ihm der tückische Felsblock.

Er nahm dann meinen Vorschlag auf:

Wieder zum Grunde hinunter entrollete tückisch der Felsblock.

Aus Aeschylos und Pindar geben wir einige Beispiele. Minckwitz, der selbst eine Schrift über rhythmische Malerei verfaßt hat, übersetzt vortrefflich einen Chorgesang der Perser:

Es verhing Moira den Persern, die hochwaltende Lenkerin, urzeitliche Satzung:
Sich an burgschleifenden Krieg stets
Und an roßtobendem Schlachttanz zu erfreun und an stolzer Städte Fall.

Es erhob muthig das Auge sich auch, trauend dem leichten Geflecht schwankenden Tauwerks,
Und dem volktragenden Bretschiff,
Zu des weitbahnigen sturmwallenden Meeres umschäumtem Wogenhain.

Da tritt namentlich am Schluß das weite rauschende Weltmeer lebendig vor unsere Seele.

Vom Ausbruch des Aetna heißt es bei Pindar nach Thiersch:

Dann trägt bei der Nacht Umdunkelung
Entschleuderte Felsen die rothe Flamme weit auf der Meerflut Ebnen hinaus mit Gekrach.

Von der Geburt der Pallas:

Einst da durch Hephästos' Anschlag
Unter dem ehernen Beile sich von des Zeus Haupt stürmend Athene erhob,
Und im Aufschwunge des Schlachtengeschreis Machtruf begann;
Uranos bebt schauernd ihr sammt Mutter Gäa.

Gleich trefflich gibt Thiersch eine dritte Stelle wieder:

Enikeus wie er die Hand kreiste mit dem Stein, schleudert' er den Wurf jenseit allen und lautes Getös
Entbrannt' unter dem Gewühl; aber sanft
Umfing des Monds holder Blick
Mit Glanz füllend die Abendflur.

Hieran schließe ich eine Stelle aus Platen's Hymnen. Er preist die heilige Laute des Orpheus, welche Wolf und Leuen besänftigt, und fährt dann fort:

Auf dem Zweig saß ruhig der Aar, und die Ceder
Beugte voll Sehnsucht zu dem Sänger herab
Ihr im Luftraum schwelgendes Haupt,
Während seinem Ton sich sanft aufblätterten bebende Rosen.

Dante malt sein erschrecktes Niederstürzen in der Hölle:

E caddi come corpo morto cade.

Tasso malt das Dröhnen der Höllendromete:

Chiama gli abitator dell' ombre eterne
Il rauco suon della tartarea tromba.

Eine Klopstock'sche Ode schließt:

> Immer steigender hebst, Woge, du dich!
> Ach die letzte, letzte bist du! Das Schiff geht unter,
> Und den Todtengesang heult dumpf fort
> Auf dem großen immer offenen Grabe der Sturm.

In der Ode die den Eislauf besingt sehen wir wie wechselnd die Füße im Schwung kraftvoll ausgreifen und dann zusammenkommen um ruhig dahinzugleiten.

Wir haben in unserer Sprache durchweg die logische Betonung; da wo die Wurzel und Stammsilbe des Worts den Gedanken ursprünglich bezeichnet, liegt auch der Accent unserer Aussprache; über die Nebenbeziehungen gehen wir rascher weg, können aber auch sie accentuiren, wenn wir sie aus besonderer Rücksicht hervorheben wollen; vom geistigen Gehalt hängt einzig die Betonung ab, im Verse wie in der Prosa, der Vers ordnet nur den Wechsel der dem Sinne nach accentuirten Silben zu kunstvollem Rhythmus. Anders war es im Griechischen der Fall; dort finden wir eine andere Betonungsweise in der Poesie als in der Prosa, die Dichtkunst kehrt sich nicht an die Aussprachweise des gewöhnlichen Lebens, sondern unterscheidet lange und kurze Silben im Verhältniß von 1 : 2, je nachdem der Vocal gedehnt oder geschärft ausgesprochen wird, und das Zusammentreffen von Consonanten am Ende und Anfang zweier Silben macht die erste auch lang, weil dadurch einige Zeit vor dem Hörbarwerden des zweiten Vocals durch die Bildung der Consonantlaute in Anspruch genommen wird. Soviel ich weiß hat Max Rieger in der Darstellung der mittelhochdeutschen Verskunst des Volksepos, die der Kudrun von Plönnies angefügt ist, dies Räthsel zuerst völlig gelöst.

Rieger sagt: „Je näher eine Sprache ihrem Ursprunge steht, je durchsichtiger ihre unzerrüttete Formenbildung ist, je klarer überall lautlicher Stoff und Bedeutung der Wurzeln gefühlt wird, je lebhafter bei Bezeichnung eines Begriffs durch ein Wort Verstand und Einbildungskraft arbeiten, desto zwingender, so sollte man denken, muß die Naturnothwendigkeit der logischen Betonung sich äußern. Auch hat sich diese in zahlreichen einfachen Begriffswörtern und Flexionen des Griechischen jederzeit erhalten; aber das musikalisch-phonetische Bedürfniß steht in dieser Sprache, soweit wir ihre Entwickelung überschauen können, im Widerspruche zu der logischen Betonung, und hat ein Gesetz hervorgerufen, das dieser

eine unübersteigliche Schranke entgegenschiebt, das Gesetz wonach der Hochton eines Wortes nicht weiter als um zwei Silben von der letzten entfernt sein darf. Die Ursache dieser Beschränkung ist leicht einzusehen. Die der hochbetonten Silbe eines Wortes nachfolgenden Silben werden nämlich nicht in der Art ihr untergeordnet daß sie untereinander an Tonstärke gleich sind, sondern unter ihnen selbst ist der Ton wieder abgestumpft. Denn die Betonung, durch welche allein eine innere Verbindung der einzelnen Silben zur Rede hervorgebracht wird, ist ein so tiefes und dringendes Bedürfniß unserer Rede, daß wir nur mit Mühe zwei aufeinanderfolgende Silben in derselben Tonstärke aussprechen können; wer natürlich und unbefangen ausspricht, wird immer die eine der andern unterordnen. In Wanderer sind die beiden letzten Silben der hochbetonten ersten untergeordnet, aber man hört sehr deutlich wie auch unter ihnen die dritte ein Uebergewicht über die zweite hat. Das Wort hat also zwei Tonstufen: Wan[1]derer[2]. In ver[1]viel[2]fäl[3]tigen unterscheidet man drei Tonstufen über den unbetonten Silben. Je mehr Tonstufen aber dem Hochtone folgen, desto kräftiger muß dieser hervorgehoben werden um seine Geltung zu behaupten; in Abend[1]däm[2]merung[3] bedarf es eines ungleich größern Kraftaufwandes als in Abend. Das zartere griechische Ohr fühlte sich in solchen Fällen, die bei der Menge vielsilbiger Wörter sehr häufig waren, durch das Gewaltsame der Betonung beleidigt, wie wenn in νεφε[1]λη[2]γε[3]ρετα[4] die höchste Tonstufe über drei andere zu erheben war. Durch diesen Uebelstand bewogen schob man den Hochton so weit vor daß sein Uebergewicht auch am Schlusse des Wortes noch mit Bequemlichkeit merkbar gemacht werden konnte. So wird in λαμ[1]βα[2]νομεν[3] der logische Hochton der Stammsilbe der Schwierigkeit ihm zwei Tonstufen unterzuordnen aufgeopfert, und die zweite Silbe hochbetont, die nur eine folgende Tonstufe zu überwiegen hat: λαμβάνομεν. Diese Fähigkeit aber ihren Ton bis ans Ende des Wortes wirken zu lassen und dadurch seinen Hochton zu bilden ward auch höchstens noch der drittletzten Silbe zugestanden, und auch dieser nur wenn die letzte kurz ist; ist dieselbe lang, so hätte ihr Ton zu vielen materiellen Nachdruck um einen Hochton auf der drittletzten Silbe nicht zu übertäuben. Die asiatischen Aeoler nun hielten, soweit dies Gesetz es erlaubte, an der

logischen Betonung fest; in den übrigen Dialekten gewann dagegen eine förmliche Neigung den Hochton nach dem Ende des Wortes vorzuschieben, großen Einfluß. Hatte ein musikalisches Bedürfniß einen so großen Sieg über die logische Betonung, so konnte diese begreiflicherweise um so leichter einem bloßen musikalischen Reize aufgeopfert werden. Denn nur ein solcher, der Reiz eines lebhaften andringenden Rhythmus, konnte bewirken daß statt der logischen Betonung ἄγαθος, κάκος, die sich bei den asiatischen Aeolern erhielt, ἀγαθός, κακός üblich ward."

Eine Ausnahme im Deutschen, lebéndig statt lébendig, zeigt uns im Beispiel was bei den Griechen Regel geworden ist; ich möchte dem Grunde der leichtern Aussprache und des größern Wohlklanges, den Rieger aufführt, indeß doch noch einen logischen anreihen. Die mannichfaltigen Beziehungen des Geschlechts, des Casus, der Zahl, der Lage, der Zeit geben wir durch Artikel, Präpositionen, Hülfszeitwörter, während die Griechen sie alle in der Flexion der Endung des Wortes abhängen. Wir sagen: Sie beide möchten geliebt worden sein; der Grieche hängt an den Stamm φιλ alle diese Bestimmungen an und sagt: φιληθειήτην; da wird es schon nöthig die Endungen, in denen sich das alles ausprägt, nicht zu verschlucken, sondern zu betonen, und der Hochton, den man ihnen anfangs wol nur dann gab wenn gerade die Zahl, das Geschlecht, die Zeit besonders hervorgehoben werden sollte, ward um der Deutlichkeit der Rede willen allmählich stehend für sie.

Hatten nun die Griechen einmal aus musikalischer Rücksicht den Hochton des Worts verlegt, und wurden statt der Stammsilbe Endungen und Nebensilben betont, so war der Schritt leicht dies Gesetz des Wohlklangs und der Aussprache in der Poesie völlig und streng durchzuführen, und die Silben bei welchen die Aussprache länger verweilen muß, zu denen über welche sie kürzer dahingleitet, in ein regelmäßiges Verhältniß des Zeitmaßes zu stellen und zwei Kürzen einer Länge gleich zu achten, im Vers aber das Quantitätsprincip ausschließlich herrschen zu lassen. Εἰ καλος, εἰ σοφος, εἰ τις ἀγλαος ἀνηρ sagt Pindar; εἰ (wenn) ist lang, weil durch zwei Vocale gebildet, die Worte καλος und σοφος, durch kurze Vocale gebildet sind zwei Kürzen, und werden rasch ausgesprochen im Daktylus εἰ σοφός, εἰ καλός (–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑), obwol der Sinn (wenn einer schön und weise ist), gerade auf ihnen ruht. Die reinlogische Betonung wäre gewesen: εἰ σόφος, εἰ

κάλος; in der Prosa hat sich aber der Ton von den Stammsilben schon hinweg auf die Endungen καλός und σοφός gezogen, er ist von dem begrifflich Bedeutenden schon hinweggetreten, und deshalb kann die Poesie es wagen die einzelnen Silben als musikalisches Material anzusehen. Unsere deutsche Betonung ist natürlich geblieben, sie folgt dem Sinn und Gedanken, und hebt die Silben hervor welche für den Begriff der Sache bezeichnend sind; würden wir sie in der Poesie verändern, so würden wir die eigene Sprache nicht mehr verstehen und nur ein Geräusch hören.

„Bei dieser Betrachtung", fährt Rieger fort, „öffnet sich ein tiefer Blick in den Gegensatz des griechischen und deutschen Geistes, der sich in allen culturgeschichtlichen Erscheinungen offenbart. In der Leichtigkeit womit das Griechische die logische Betonung aus musikalischen Rücksichten preisgab, und in der Zähigkeit womit das Deutsche an ihr festhielt, liegt derselbe Gegensatz zwischen Auffassung der Dinge nach ihrer sinnlichen Erscheinung und ernstem Eingehen auf ihr geistiges Wesen, der sich in den Volksepen beider Nationen dadurch äußert daß das deutsche vom griechischen an plastischer Anschaulichkeit der Darstellung, aber dies von jenem an Tiefe und Kraft der Charakteristik übertroffen wird. Darin daß im griechischen Verse die Sprache einem engern und strengern Gesetze des Rhythmus unterworfen ward als in der Prosa, im deutschen aber ganz demselben, liegt derselbe Gegensatz des idealisch Stilisirten und des Realistischen, der das ganze Verhältniß zwischen griechischer und ursprünglich deutscher Kunst ausmacht, ein Gegensatz des Strebens nach Schönheit und nach Wahrheit, der in seinem Grunde mit dem vorhin dargelegten Eins ist." — Im deutschen Verse herrscht eben der Accent des Sinnes, herrscht das Geistige; der griechische Dichter nimmt die Leiblichkeit der Sprache als solche zu seinem Material um sie künstlerisch frei zu gestalten, das plastische Moment, die schöne Form des äußern Seins, zeigt sich hier wie in allen Zweigen und Gebieten hellenischer Thätigkeit.

Die Nachbildung griechischer Rhythmen und Versformen ward also von Klopstock mit Fug so begonnen daß er an die Stellen der Längen und Kürzen accentuirte und unbetonte Silben setzte, die wir eigentlich nicht messen, sondern wägen. Außer der Accentsilbe nahm Voß alle Stammsilben als lang, sodaß er Jahrhundert nicht mehr ◡◡́◡, sondern —◡́◡ maß; gewichtige Bildungssilben, wie heit, bar, haft wurden mittelzeitige genannt und nach Bedürfniß

lang und kurz gebraucht; sie eignen sich für die zweite Länge im Spondäus (fruchtbar, mannhaft). Gibt man der einen Stammsilbe, die den Hochton nicht hat, eine accentuirte Stelle im Vers, setzt man sie in die Arsis, oder eine hochbetonte in die Thesis, so entsteht ein neues Element von Kampf und Versöhnung, ein neues Analogon des Septimenaccordes in der Sprache, und der Leser muß hier durch eine schwebende Temperatur helfen, die im Vortrag den Hochton mildert, den Tiefton steigert. Dann kann der Vers, wenn diese Conflicte nicht zu häufig werden, wodurch sie ihn verzerren, durch sie an lebendiger Schönheit und Ausdruck gewinnen. So haben Schlegel und Platen ihre Hexameter ohne Trochäen gebildet, und Wiedasch geht mit vielem Glück in seiner Homerübersetzung auf ihrer Bahn. Sagt Platen im Pentameter:

Während des Meers Abgrund klar wie ein Spiegel erscheint,

so erfordert die gewöhnliche Betonung den Accent auf Ab (Ábgrund), der Vers ihn auf gründ; der Leser muß die erste Silbe etwas schwächen, die zweite etwas erhöhen. Sage ich:

Furchtbar risse der Tod uns Liebende selbst voneinander,

so sind die beiden Längen in Furchtbar in dem gewöhnlichen Verhältniß von Arsis und Thesis; sage ich dagegen:

Risse der Tod furchtbar uns Liebende selbst voneinander,

so ist nun die erste Silbe desselben Wortes die Thesis des zweiten, die zweite Silbe die Arsis des dritten Spondäus, das Wort wird nicht blos zwei verschiedenen Füßen zugetheilt, sondern es muß der Ton seiner ersten Silbe auch erniedrigt, der der zweiten erhöht werden.

Aehnlich lesen wir bei Schiller in der Glocke den Vers:

Doch köstlicheren Samen bergen

nicht ⏑–́⏑–́⏑–́⏑–́⏑, sondern ⏑–̋⏑⏑⏑–́⏑–́⏑, also daß wir auf die Silbe köst einen solchen Nachdruck legen daß sie den drei folgenden Kürzen die Wage hält, oder daß das Gewicht welches der Silbe er abgeht, jener noch zugelegt wird; ähnlich lassen wir eine schwebende Mitte hören zwischen dem trochäischen Gang und einem raschern Rhythmentanz, zwischen

–⏑–⏑–⏑–⏑
–⏑–⏑–⏑–

und



wenn wir lesen:

Lieblich in der Bräute Locken
Spielt der jungfräuliche Kranz.

Im schroffen Gegensatze zu der griechischen steht die Poesie der Hebräer. Da ist es einzig der Gedanke welcher gegliedert wird; der innere Rhythmus der Idee, die als Satz und Gegensatz, als Grund und Folge dargestellt wird, spiegelt sich im Parallelismus der Rede, ohne daß in ihr ein besonderer Tonfall regelnd wiederkehrt; es genügt daß ein Glied dem andern an Gewicht und Umfang ungefähr entspreche. So heißt es:

Er spricht, so geschieht's,
Er gebeut, so steht's da.

Gott sprach: Es werde Licht,
Und es ward Licht.

Sitzet nicht wo die Spötter sitzen,
Noch wandelt im Rathe der Gottlosen.

Eine ganz ähnliche Ausdrucksweise, entsprechend der architektonischen Symmetrie, findet sich auch bei ägyptischen Inschriften; da wird von Ramses dem Großen gesagt:

Der König war wie ein Löwe,
Und sein Gebrüll ließ die Ebene zittern.
Seine Schützen durchbohrten die Feinde,
Und seine Rosse waren wie Sperber.
Wie die Ziegen vor dem Stiere zittern,
So flohen die Feinde vor dem Könige.

Dies rein Innerliche, dies Ebenmaß der Gedanken ist Princip der hebräischen Poesie. Sie ist nach Herder's trefflichen Erörterungen ein kurzer und einfacher Chorgesang von Strophe und Antistrophe. „Die beiden Glieder bestärken, erheben, bekräftigen einander in ihrer Lehre oder Freude. Bei Jubelgesängen ist das offenbar; bei Klaggesängen will es die Natur des Seufzers und der Klage; das Athemholen stärkt gleichsam und tröstet die Seele; der andere Theil des Chors nimmt an unserm Schmerze Theil und ist das Echo unsers Schmerzes. Bei Lehroden bekräftigt ein Spruch den

andern: es ist als ob ein Vater zu seinem Sohne spräche und die Mutter es wiederholte. Bei Gesängen der Liebe gibts die Sache selbst, sie will süßes Geschwätz, Wechsel der Herzen und der Gedanken. Sobald sich das Herz ergießt, strömt Welle auf Welle."

Allerdings würde aber das völlige Entsprechen des Innern und Aeußern, des Inhaltes und der Form erfordern daß das Gleichmäßige auch hörbar würde, sei es in demselben Rhythmus der beiden Glieder, sei es so daß die bedeutendsten Worte durch gleichen Klang der Anfangs- und Endbuchstaben, des Anlautes oder Auslautes aufeinander bezogen, oder durch den Reim die Enden der beiden Zeilen aneinandergeknüpft würden, sodaß einer auch durch den Klang das Echo des andern wäre.

Diese neuen Elemente der Poesie, Alliteration, Assonanz und Reim, fassen wir jetzt in das Auge. Hierüber haben wir ein höchst geistvolles Schriftchen von Poggel, das im Wesentlichen mit meinen Ideen übereinkommt und an das ich mich daher gern anschließe.

Unsere Sprache stellt oft verwandte Wörter zusammen, die mit gleichem Anfangsbuchstaben beginnen; das Entsprechende derselben prägt sich dadurch innerlich und äußerlich ab, die Uebereinstimmung des Innern und Aeußern ist aber ein wesentlicher Grundzug aller Kunst. Wir sagen: Mann und Maus, Haus und Hof, Wind und Wetter, Lust und Liebe, Wort und Werk, und verknüpfen ebenso auch polarische Gegensätze wie Leid und Lust, Wohl und Weh. Das R zum Exempel wird durch eine rollende Bewegung der Zunge gebildet, und dient daher für deren Bezeichnung, es steht in rasch, Roß, Rad, rauschen an seinem Ort; das L gibt sein Wesen kund in dem indischen li, welches fließen bedeutet, und eignet sich für das Lispeln der Liebe. Die Aehnlichkeit von stumpf, steif, starr, stumm, störrisch, stet ist klar genug. In der classischen Walpurgisnacht schnarren die Greife den Mephistopheles an:

Niemand hört es gern
Daß man ihn Greis nennt. Jedem Worte klingt
Der Ursprung nach wo es sich her bedingt:
Grau, grämlich, griesgram, gräulich, Gräber, grimmig,
Etymologisch gleicherweise stimmig,
Verstimmen uns.

Man denke an die Verse des Nibelungenlieds:

> Er schlug ihm gewaltig geschwinden Schwertesschwang.
> Da gilt's ein Helmverhauen von guter Helden Hand.

Oder an Schiller's:

> Und hohler und hohler hört man's heulen.

Das Ohr verweilt bei dem gleichen Klang, während der innere Sinn auf eine ähnliche Vorstellung gerichtet ist; der Grundeindruck wird verstärkt, indem in mannichfachen Worten derselbe wieder durchklingt. Viele Wörter haben eine Symbolik in ihrem Klang: wir fühlen etwas Anderes, wenn wir „plump, dumpf", und wenn wir „hell, klar", hören. So deutet nun Poggel die bekannte Alliteration aus dem Hohen Lied von der Einzigen. Als Bürger die Seligkeit seines Zustandes schildern wollte, griff er nach dem vollkommen angemessenen Wort: Wonne. Nun wünschte er den Ausdrücken, welche er zur nähern Ausführung heranzog, etwas von dem weichen holden Klang dieses Wortes; er wiederholte das W und der Ton der Rede stimmt zum Inhalt:

> Wonne weht von Thal und Hügel,
> Weht von Flur und Wiesenplan,
> Weht vom glatten Wasserspiegel,
> Wonne weht mit weichem Flügel
> Des Piloten Wange an.

Der Gleichklang des Anlautes heißt in der altdeutschen Poesie Stabreim, und war die künstlerische Form unserer heidnischen Poesie, wie sich dieselbe in der Edda erhalten hat. Die bedeutendsten Wörter eines Satzes werden durch ihn verbunden, gewöhnlich drei, von denen das letzte das hauptsächlichste ist, zu dem die andern hinstreben. So stehen die sinnschweren Worte wahlverwandten Klanges wie starke Säulen, die verbunden durch die andern Worte das Gebäude der Rede tragen. Z. B. aus Simrock's Eddaübersetzung:

> Leid für Lust
> Ward dir zum Lohn.
>
> Frisch und freudig
> Sei des Freien Sohn
> Und kühn im Kampf.

Da hab' ich den herbsten
Harm empfunden,
Als die leuchtenden
Locken Schwanhildens
In den Staub stießen
Stampfende Rosse.

Die Assonanz ist die Wiederkehr desselben Vocals, z. B. „hohe Sonne"; „wenn ich, liebe Lili, dich nicht liebte". Rascher Wechsel der Vocale erregt und belebt die Empfindung, während häufige Wiederholung eines und desselben Klanges sie auf ihm ruhen läßt. Uhland gibt uns die Wirkung der unterschiedlichen Lautklänge durch den Contrast zu spüren, wenn er singt:

Der König furchtbar prächtig wie blut'ger Nordlichtschein,
Die Königin süß und milde als blickte Vollmond drein.

Die Spanier, deren Sprache eine Vocalsprache ist, lieben in ihren Romanzen wie in ihrem dramatischen Dialog der Rede dadurch eine bestimmte Farbe zu geben daß ein und derselbe Vocal in der letzten betonten Silbe jedes Verses oder stets des zweiten Verses gehört wird. Die drei Grundvocale sind u a i, sie erheben sich aus der Tiefe zur Höhe, a ist die gleichschwebende Mitte; es ist in ihnen ein Aufgang vom dunkeln Grund zum klaren Tag der Wahrheit, zum Licht der Liebe. Das o steht zwischen u und a wie die braune Farbe zwischen schwarz und roth, es ist schwerer wenn gedehnt, wie in Tod, Gebot, offener und heller in seiner Kürze, z. B. voll, Sonne, Horn. Das e vermittelt den Uebergang von a zu i, und verkündet seinen Charakter in Leben und Streben. Klingt nun ein Vocal an dem Ende mehrerer Verse immer wieder, so verbreitet sich seine Klangfarbe über das Ganze. Bei Tirso di Molina sagt z. B. Don Juan in Dohrn's Uebersetzung:

Himmel steh mir bei! Der Schweiß
Ueberläuft mich wie ein Strom,
Und doch ist mein Innerstes
Wie erstarrt von scharfem Frost!
Als er meine Hand ergriffen
War die Kraft des Druckes so,
Daß ich an die Hölle dachte,
Denn die Glut war übergroß.
Und dagegen als er sprach,
Haucht' er von sich solchen Frost,

Wie wenn aus dem tiefsten Abgrund
Eine Eiseskälte zog.

Das Deutsche, welches die Mitte hält zwischen dem Spanischen und den Consonantsprachen, wie das Polnische, Russische sind, verlangt die Verstärkung durch die Gleichheit der Endconsonanten, und das gibt den Reim. Auch hier verbindet die sprichwörtliche stehende Redensart verwandte Vorstellungen durch den gleichen Klang: Gut und Blut, Rath und That, Freud und Leid, weben und leben. So entspringt der Reim aus dem künstlerischen Streben bei dem Denken ähnlicher Vorstellungen auch dem Ohr einen ähnlichen Klang zu geben, die innere Beziehung zweier Sätze, Zeilen auch äußerlich laut werden zu lassen, und durch die Harmonie des Geistigen und Sinnlichen das Gemüth zu befriedigen. Wir sagen demgemäß: das ist ungereimt, für: ein Widerspruch; oder: wie soll ich das zusammenreimen? für einsehend verbinden. Der Reim steht am Versende, und weil sein Ton wiederholt wird, so gibt er dem Ganzen seinen Klangcharakter; auch die Vorstellungen der Reimwörter werden dadurch ebenso wohl hervorgehoben als aufeinander bezogen, und das Dazwischenliegende wird mit ihnen verschmolzen. Stellt man deshalb bedeutungslose Wörter in den Reim, so entsteht ein Widerspruch, ein Misbehagen, indem der Klang ein Anderes hervorhebt als der Gedanke; harmonirt aber beides, so haben wir das Wohlgefühl der Liebeseinheit alles Unterschiedenen, das eben jede Kunst in uns erwecken will.

Nie hat ein Dichter so vortrefflich gereimt wie Goethe. Man schlage nur seinen Faust oder seine Gedichte auf, wo man will, und man wird finden wie er auch durch sinnlich nachahmende Fülle der Reimlaute zu wirken versteht. Z. B.:

Sieh, diese Sehne war so stark,
Das Herz so fest und wild,
Die Knochen voll von Rittermark,
Der Becher angefüllt.

Poggel citirt ein Lied Mignon's aus Wilhelm Meister:

Nur wer die Sehnsucht kennt
Weiß was ich leide!
Allein und abgetrennt
Von aller Freude
Seh' ich am Firmament
Nach jener Seite.

Ach, der mich liebt und kennt
Ist in der Weite!
Es schwindelt mir, es brennt
Mein Eingeweide!
Nur wer die Sehnsucht kennt
Weiß was ich leide!

Er bemerkt dazu: „In den Reimklängen dieses Gedichtes, den abgebrochenen harten Lauten: trennt, kennt, brennt, und den weich und innig andringenden: leide, Freude, weide, liegt etwas dem Gefühl der Sehnsucht durchaus Analoges. Der erste Laut entspricht dem schneidenden Schmerz, welcher mit der lebendigen Vorstellung des unbefriedigten Verlangens verbunden ist, der zweite dem weichen tiefen Anklange der sich immer wieder erzeugenden Sehnsucht. Indem nun diese zwei Klänge jedesmal im höchsten Ictus der Strophe stehen und Gehör und Gefühl des Lesers auf sich hinziehen und mit steigender Heftigkeit durch seine Seele tönen, erhält das ganze Gedicht eine solche Eindringlichkeit, musikalische Kraft und Wahrheit, daß es sich unvertilgbar in das Gemüth prägt, wie der Klageton einer vor Sehnsucht sterbenden Liebe selbst."

Wie herrlich ist auch jenes andere Lied Mignon's:

Kennst du das Land wo die Citronen blühn,
Im dunkeln Laub die Goldorangen glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorber steht?
Kennst du es wol? Dahin, dahin
Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn!

Während die malerischen Beiwörter die ganze Wonne des südlichen Himmels vor uns entfalten, tönen die vollen Reime: blühn und glühn uns ins Ohr; Wind und weht, still und steht alliteriren in den Versen, die die Bewegung und die Ruhe ausdrücken, was durch das w und das st symbolisirt ist; das sehnende Streben nach einem fernen Ziel greift zum Jambus, und keine Cäsur unterbricht ihn, vielmehr hebt ein Ruhepunkt in der Mitte seinen Gang noch klarer hervor.

Folgende Verse von Heine stellen ebenfalls gerade das Wort auf das es ankommt in den Reim:

Anfangs wollt' ich fast verzagen,
Und ich glaubt' ich trüg' es nie:
Und ich hab' es doch getragen,
Aber fragt mich nur nicht wie.

Komisch wirkt der Reim, wenn er das Seltsamste zusammenreimt, was gar nicht zu passen oder ganz entlegen zu sein scheint. So sagt Heine:

Von Köln bis Hagen kostet die Post
Acht Thaler sechs Groschen preußisch;
Die Diligence war leider besetzt
Und ich kam in die offene Beichais'.

Oder:

Und wenn auch ein Brutus unter uns wär',
Vergebens würd' er den Cäsar suchen;
Wir haben gute Pfefferkuchen.

Byron's Don Juan ist besonders reich an diesen komischen Reimen.

Der Refrain drückt die Hauptidee aus, um die als um ihren Mittelpunkt die Dichtung sich dreht, auf die sie vielfach zurückkommt; so schlingt ihn auch der Endreim mit den Versen zusammen. In Herwegh's Gedicht an Freiligrath ist das Wort Partei der Ausdruck des Grundgedankens und zugleich der Magnet der die Klänge des Gedichts an sich heranzieht.

Der Reim steht am Ende des Verses, sein Wiederhall gibt dem Ohr Befriedigung, und so soll er auch den Gedanken abschließen. Das Schlummerlied im Goethe'schen Faust schildert den Zustand vor dem Einschlafen; bunte Bilder gaukeln vor unsern Augen, halb beherrschen wir sie noch, halb zerfließen sie ineinander nach ihrer eigenen Anziehung; der Dichter fügt demgemäß, nachdem er ein Bild gemalt hat, ein zweites dadurch gleichsam in das erste hinein, daß er den Reim desselben noch einmal anschlägt, oder daß er eine Vorstellung abschließt während ein Reim noch vermißt wird, den dann eine neue Vorstellung heranbringt. Hier ist wieder so ein wundersames Entsprechen von Form und Inhalt, während Wolfram von Eschenbach im Parcival gar oft seine Rede dadurch zerhackt daß er einen Satz mit einem Worte abschließt welches sein Reimecho erst in einem andern Satze findet.

In neuerer Zeit hat Gottschall antike Odenstrophen gereimt und die Behauptung aufgestellt daß dadurch deren vollkommene Melodie erst im Deutschen hervortrete. Das ist zunächst im Allgemeinen als wenn man griechische Statuen bemalen wollte um sie lebendiger erscheinen zu lassen; der Rhythmus wird vom Endreim übertönt und dieser, sobald man jenen betont, wiederum abgeschwächt; weder das plastische noch das musikalische Element kommt zu

seinem vollen Rechte. Sehen wir indeß aufs Einzelne, so sind gereimte sapphische Strophen von erfreulichem Wohlklang, und Platen hat bereits den Gang der Anapästen durch den Endreim verstärkt. Wir werden also sagen: dieser darf eintreten wo die Bewegung des Verses am Ende gipfelt, nicht aber da wo ihre Höhe in der Mitte liegt. Das ist zum Beispiel beim Hexameter der Fall, ebenso in der alkäischen Strophe, wo in den ersten Zeilen der Hochton auf den zweiten Jambus und ersten Daktylus fällt, die Endsilbe aber verhallt; gibt man ihr durch den Reim ein Gewicht, so wird die ganze Melodie zerstört. Ich kann also Minckwitz beipflichten, wenn er die Vereinigung einer strengen Rhythmik und des eingewohnten Reimes fordert, „daß nicht mehr an eine mangelhafte Reihe von Silben endlich als deutsche Ohrenweide ein Gleichklang gehängt werde, sondern daß der Vers durch richtig abgewogene Füße zu einem Ziel hinlaufe, welches der Reim gleichsam wie durch eine Krone verziere", — und kann dennoch dagegen protestiren daß man jedes beliebige Versmaß auch reime. Am gelungensten sind auch bei Gottschall diejenigen gereimten Oden für die er die Rhythmen selbst gebildet hat, denn da hat er dies bewußt oder unbewußt sogleich mit Rücksicht auf den Reim gethan, und eine organische Verbindung beider Principien kann der Fortbildung unserer Dichtkunst nur förderlich sein, sobald namentlich auch der Inhalt ein solcher ist welchem weniger der einfache Naturlaut, als die künstlerisch complicirtere Gestaltung gemäß erscheint.

Der Reim ist Empfindungsausdruck; dem Gefühl gilt es nicht um das Object an sich, sondern um das Leben desselben im Gemüth; das Gefühl will mit sich selbst spielen, sich, seinen eigenen Wiederklang genießen; daher kommt der Gefühlsdichtung, der Lyrik vor allem der Reim zu. Die klare Anschauung, die auf plastische Darstellung dringt, will den Gegenstand als solchen in dessen eigener Farbe vor Augen haben, sie wendet daher das reimlose Metrum an. So das Epos, zunächst das Homerische, dann aber auch das indische, auch Goethe wo er für die Anschauung dichtet. Ueber diese überwiegt schon im Nibelungenlied die Innerlichkeit der Gesinnung, im Parcival und Tristan die Tiefe des Gemüths; bei Tasso vollends tritt das eigentlich Epische hinter das Lyrische zurück. Diese Dichtungen haben den Reim angenommen. Dagegen fehlt er der griechischen Lyrik. Aber diese bewegt sich auch weit mehr in Anschauungen und Bildern als in Empfindungen,

als im Selbstgenuß des Gefühls. Hierzu kommt daß wie wir erörtert im Griechischen und Lateinischen der Ton gar zu oft nicht auf der bedeutungsvollen Wurzel oder Stammsilbe, sondern auf den Endungen der Wörter ruht, und darauf ruhen muß, weil im Hauptwort wie im Zeitwort durch die Flexion das Geschlecht, die Zahl, die Beziehung, der Modus ausgedrückt wird. Wir nehmen aus einem gereimten lateinischen Gedicht den Anfang:

Stabat mater dolorosa
Juxta crucem lacrimosa,
Dum pendebat filius;
Cuius animam trementem,
Contristantem et dolentem
Pertransivit gladius.

Hier reimen überall die Endungen, nicht glad und fil, dolor und lacrima, sondern ius und osa. Der oben erörterte Sinn des Reims kann da nicht zur Geltung kommen. In Ausnahmfällen, wo es doch geschieht, ist dann der Reim von großer Wirkung, wie:

Tuba mirum spargens sonum
Per sepulcra regionum
Coget omnes ante thronum.

So klingt er bei Aeschylos manchmal bedeutsam vor, und es ist interessant wie er sich einmal bei Horaz einstellt, wo derselbe gerade die Süßigkeit der Poesie verlangt:

Non satis est pulcra esse poemata, dulcia sunto,
Et quocumque volent animum auditoris agunto.

Aehnlich bei Euripides, wo er den Wein preist in den Bacchen:

ὃ παύει τοὺς ταλαιπώρους βροτοὺς λύπης,
ὅταν πλησθῶσιν ἀμπέλου ῥοῆς,
ὕπνον τε, λήθην τῶν κατ' ἡμέραν κακῶν,
δίδωσιν, οὐδ ἔστ' ἄλλο φάρμακον πονῶν.

Schnaase sagt einmal in seinen Niederländischen Briefen: „Säulen und Pfeiler verhalten sich wie antikes Metrum und Reim, jenes die fortlaufend gegliederte Form abwechselnder Längen und Kürzen, dieser die überraschende Wiederkehr des Gleichen nach einer scheinbaren Unterbrechung." Ich möchte dies näher so ausdrücken: Länge und Kürze sind wie Säule und Intercolumnium, der durch das Reimwort geeinte Vers ist die Halbsäulengruppe

des Pfeilers, die in der Bogenverzweigung sich nach einem andern ihr Entsprechenden hinwendet; dort herrscht das Princip der Reihe, hier ein Mittelpunkt, dort das epische Nebeneinander, hier der lyrische Einklang des Gefühls.

Das Romantische des Reims und seinen Zusammenhang mit der Gemüthsinnigkeit hat auch Goethe selbstbewußt dargestellt. Der dritte Act im zweiten Theile des Faust beginnt in antiken Rhythmen; als aber Helena mit Faust zusammenkommt, hört sie wie Linceus in Reimen redet, und nun folgt eine Stelle welche unsere Theorie Satz für Satz bestätigt, mit der wir deshalb diese Betrachtung schließen:

Helena.

Vielfache Wunder seh' ich, hör' ich an,
Erstaunen trifft mich, fragen möcht' ich viel.
Doch wünscht' ich Unterricht, warum die Rede
Des Manns mir seltsam klang, seltsam und freundlich.
Ein Ton scheint sich dem andern zu bequemen,
Und hat ein Wort zum Ohre sich gesellt,
Ein andres kommt dem ersten liebzukosen.

Faust.

Gefällt dir schon die Sprechart unsrer Völker,
O so gewiß entzückt auch der Gesang,
Befriedigt Ohr und Sinn im tiefsten Grunde.
Doch ist am sichersten wir üben's gleich,
Die Wechselrede lockt es, ruft's hervor.

Helena.

So sage denn, wie sprech' ich auch so schön?

Faust.

Das ist gar leicht, es muß von Herzen gehn.
Und wenn die Brust von Sehnsucht überfließt,
Man sieht sich um und fragt —

Helena.

Wer mitgenießt.

Faust.

Nun schaut der Geist nicht vorwärts nicht zurück,
Die Gegenwart allein —

Helena.

Ist unser Glück.

Faust.

Schatz ist sie, Hochgewinn, Besitz und Pfand;
Bestätigung, wer gibt sie?

Helena.

Meine Hand.

So sehen wir denn auch in der Poesie die Untrennbarkeit von Form und Inhalt, und sie ist überall das Kennzeichen des Genies, ja selbst unter den Werken des Genies für dasjenige was der Dichter mehr gemacht hat und was ihm organisch erwachsen ist. Wie wundersam stimmt zum Beispiel in Goethe's Braut von Korinth das Versmaß zum Inhalt! Wie contrastiren die langgezogenen ersten Verse mit dem kosenden Getändel der beiden kurzen Zeilen, und wie innig sind sie doch miteinander durch den langen feierlichen Schlußvers zusammengehalten, gerade wie Tod und Leben, wie Grabesschauer und stammelndes Liebesgeflüster in der Ballade sich verweben! Man denke sich einen Augenblick die Bürgschaft oder den Grafen von Habsburg in dieser Goethe'schen Strophe behandelt, und man wird fühlen, daß nur ein Stümper sie für solche Stoffe nachahmend verwenden könnte.

Seele der Welt, kommst du als Hauch in die Brust des
Menschengeschlechts und gebierst ewigen Wohllaut?
Große Bilder erstehn, und große
Worte beklemmen das Herz!

So singt Platen in der Neujahrsnacht, und das Metrum wird zum Empfindungsausdruck, zur musikalischen Begleitung des Gedankens. Ein Schwanken und Irren, das aber nun das Ziel fest im Auge hat, ein Beben der Erwartung, das sich zu selbstbewußtem Schwung zusammenfaßt, klingt im Tonfall der Silben, wenn er die Strahlen des Götterlichts anredend fortfährt:

Immer nach euch klimmt' ich empor, und es rollt' mir
Was ich errang wie der Kies unter den Füßen
Weg; ich blicke zurück nicht länger,
Klimme nur weiter empor.

Habt ihr umsonst, Sterne, mich nun an der Vorzeit
Reste geführt, und gestählt Augen und Herz mir?
Lehrt mich größere Schritte, lehrt mich
Einen gewaltigen Gang!

So ist auch das Ghasel der organische Ausdruck einer ganz

bestimmten Gefühlsweise. Die orientalischen Dichter, die seine Form erfanden, waren ganz erfüllt von Einem Gegenstand, Einem Gefühl, und indem ihnen nun alle Dinge ein Bild dieses Einen, einen Anklang an dieses Eine gewährten, wiegte sich ihre Seele in der bunten Fülle der Erscheinungen und reihte dieselben als Perlen zu einer Schnur zusammen; wie Ein Gedanke das Ganze durchdringt und nur variirt wird, so mußte folgerichtig auch Ein Klang, Ein Reim dem Ohr ertönen, oder gerade das bestimmte Wort, auf das es dem Dichter ankommt, neben dem Reim noch wiederholt werden. Platen gibt ein Bild von diesem Charakter der Ghasele:

Im Wasser wogt die Lilie, die blanke, hin und her,
Doch irrst du, Freund, sobald du sagst sie schwanke hin und her:
Es wurzelt ja so fest ihr Fuß im tiefen Meeresgrund,
Ihr Haupt nur wiegt ein lieblicher Gedanke hin und her.

In Dschelaleddin Rumi's Seele geht der Gedanke der Liebe als Grund und Ziel aller Wesen auf, und er singt:

Tritt an zum Tanz! Wir schweben in dem Reihn der Liebe!
Nimm hin den Becher voll vom Lebenswein der Liebe!

Ich sage dir wie aus dem Thon der Mensch geformt ist:
Weil Gott dem Thone blies den Odem ein der Liebe.

Ich sage dir warum die Himmel immer kreisen:
Weil Gottes Thron sie füllt mit Wiederschein der Liebe.

Ich sage dir warum die Morgenwinde blasen:
Frisch aufzublättern stets den Rosenhain der Liebe.

Ich sage dir warum die Nacht den Schleier umhängt:
Die Welt zu einem Brautzelt einzuweihn der Liebe.

Ich kann die Räthsel alle dir der Schöpfung sagen,
Denn aller Räthsel Lösung ist allein die Liebe.

Oder welch schönen Kranz windet Daumer's Hafis aus den Blumen der Erinnerung, wenn er sagt:

Weißt du noch, mein süßes Herz, wie alles sich
Hold begeben zwischen dir und mir?

Wie der Liebe Siegelring auf meine Stirn
Drückte schon der erste Blick von dir?

Wie zu schelten deine Lippe rang und doch
Honigküsse träufelten von ihr?

Wie auf uns der stille Blick des Monds geruht,
Und in seinem stillen Blicke wir?

Wie was sich kein gläubiges Gemüthe träumt
Uns die Huld des Himmels schenkte hier?

Und wie dann Hafisens Verseperlenschatz
Tausenfach an Werth gewann und Zier?

Weißt du noch, mein süßes Herz, wie alles sich
Hold begeben zwischen mir und dir?

Allerdings, wo die angedeutete Stimmung fehlt, oder wo der Dichter es nicht versteht das Bedeutende in den Reim zu stellen, da wird diese Form nur zu leerem Geklingel, zu einer hohlen Maske.

Aehnlich ist es mit dem Sonett. Es ist ein dreigliederiger Strophenbau. Die beiden Vierzeilen drücken etwas Antithetisches aus, Satz und Gegensatz, die sechs Schlußzeilen geben die Auflösung und Versöhnung. Es muß daher auch im Inhalt der beiden ersten Theile etwas Antistrophisches liegen, wenn er der Form gerecht sein soll; ein Bild muß sein Gegenbild, ein Klang sein Echo empfangen, ein Gedanke muß in einer neuen Weise wiederholt werden. Daß aber Satz und Gegensatz zusammengehören prägt sich dadurch ab daß die äußern und mittlern Reime in beiden Vierzeilen dieselben sind; ein Grundton hält den Unterschied zusammen. Hat der Dichter etwa die Idee daß es zwei Lebenswege gibt, daß der Mensch entweder das Objective nach sich gestaltet, oder es in seine Subjectivität aufnimmt, daß aber überall das Wachsen und Reifen der Seele es ist worauf es ankommt, und daß dies im Glück wie im Unglück geschehen kann, wie soll er dies anders aussprechen als im Sonett?

Ein schönes Loos auf stolz geschwungnem Flügel
Nach eignem Sinn durchs All dahin sich tragen,
Nach eignem Ziel zu lenken seinen Wagen,
Fest in der Hand der Lebensrosse Zügel.

Ein schönes Loos gleich einem blanken Spiegel
Das Bild der Welt mit innigem Behagen
Rein aufzunehmen, ruhig, ohne Klagen,
Wie auch sich löst der Schicksalsbücher Siegel.

Doch ob nach dir du frei die Welt gestaltest,
Ob du nach ihr des Herzens Kelch entfaltest,
Bewahre dir nur zu dir selbst die Treue;

Dann wird der Schmerz auch edle Seelennahrung,
Und quillt aus Leid und That die Offenbarung
Wie innres Wachsthum ewig uns erfreue.

Volks- und Kunstpoesie. — Der Nürnberger Trichter.

„Die Verschiedenheit dessen was unter dem ganzen Volk lebt, von allem dem was durch das Nachsinnen der bildenden Menschen an dessen Stelle eingesetzt werden soll, leuchtet über die Geschichte der Poesie, und diese Erkenntniß allein verstattet es uns auf ihre innersten Adern zu schauen, bis wo sie sich flechtend ineinander verlaufen. — Da die Poesie nichts Anderes ist als das Leben selbst gefaßt in Reinheit und gehalten im Zauber der Sprache, so theilt sie sich in die Herrschaft der Natur über alle Herzen, wo ihr noch jedes als einer Verwandtin ins Auge sieht, und in das Reich des menschlichen Geistes, der sich gleichsam von der ersten Frau abscheidet, als deren hohe Züge ihm nach und nach fremd und seltsam däuchten."

So Jakob Grimm. Seit er und sein Bruder Wilhelm mit verständnißinnigem Gemüthe und scharfblickendem Auge den Geist und die Geschichte der deutschen Literatur auffaßten und darstellten, ist für alle Poesie ein höchst wichtiger Unterschied gewonnen worden, der von Volksdichtung, welche das Eigenthum und der Erguß einer ganzen Nation ist, und der von Kunstdichtung, in welcher einzelne Sänger ihre besondere Empfindung, ihre besondere Weltanschauung aussprechen. Wie die Sprache vor ihrer Aufzeichnung in der Schrift so lebt die Volksdichtung nur im Gemüth der Menschen; die Sprache ist ihr Sprechen, das Singen ihr Dichten, ihr unmittelbares Erzeugen; das aufgeschriebene Lied wird dem lebendigen Bildungsproceß entzogen. Wie die Sprache in gemeinsamer Thätigkeit des Volks gebildet ward und den Geist der Einzelnen beherrscht und bestimmt, so die gleiche Bildung und Gesittung, aus welcher die Individualitäten sich noch nicht selbstbewußt abscheiden und hervorheben. Der Einzelne denkt und spricht kraft des Ganzen, und also singt er auch; findet sein Lied Anklang, so bewahrt es das Gemüth der Andern, und holt es hervor wenn eine ähnliche Stimmung die Seele bewegt; diese Stimmung drückt nun der Andere aus, und er läßt von den Worten des Ersten weg oder fügt hinzu wie der eigene Sinn es ihm eingibt. Stil, Bilder, Versmaß sind Gemeingut; dabei aber ist alles

im Flusse der Bewegung, und der Sänger, die Sängerin singt dasselbe Lied heut etwas anders als gestern, — es kommt ihnen so ohne ihre Reflexion. Wenn die Nationen noch nicht in Gebildete und Ungebildete, in höhere und niedere Stände geschieden sind, wenn noch ein ungetrübter Glaube und eine jugendliche Phantasie in den Herzen leben, und nun Thaten geschehen an denen Alle Antheil nehmen, Thaten die nicht durch das Machtgebot eines Einzelnen oder durch eine geheimnißvolle Diplomatie, sondern durch den Instinct und den Willen des Ganzen vollbracht werden, so sind Alle in eine gleich angeregte Stimmung versetzt, und wer sich da getrieben fühlt im Gesang die Begebenheiten zu feiern der ist der Mund des Volks, er spricht nur aus was Alle erlebt und erfahren haben, er folgt den Thatsachen ohne Rückblick und Stillstand einfach und treu, und arbeitet auf keinen Effect hin, weil er der Theilnahme seiner Hörer sicher ist. Und diese offenbart sich darin daß die Andern entweder in diesen Gesang einstimmen, oder daß ein Zweiter und Dritter dort den Faden wieder aufnimmt wo der Erste ihn fallen ließ, und die vielen Quellen, durch denselben himmlischen Regen gespeist und derselben Muttererde entspringend, rauschen zusammen zum Strome eines gewaltigen Heldenliedes. Denn die gleiche Bildung bringt gleiche Begriffe, gleiche Darstellungsweise mit sich, und die Dichter, voll von dem Gegenstande der Allen angehört, treten mit ihrer Persönlichkeit zurück und lassen die Sache walten; sie haben noch keine absonderliche Reflexion, können darum solche auch nicht hervordrängen; sie sind Hüter des Schatzes nationaler Ueberlieferung. Der objective Charakter des Epos tritt deshalb nirgends reiner und großartiger hervor als in der Volksdichtung.

Wenn dagegen in Zeiten entwickelterer Cultur einzelne Geister sich selbstkräftig emporarbeiten, wenn sie eine eigene Lebensansicht gewinnen und ihre Individualität der Thatsache betrachtend und denkend gegenüberstellen, so wird, wenn sie zur Leier greifen, die Kunstdichtung entstehen als das Resultat des Arbeitens und Sinnens eines einzelnen vorzugsweise Begabten, der darum seinen Stoff auch erfinden oder einem gegebenen Stoff seine eigene Seele einhauchen, an einem wenig bedeutenden Gegenstand gerade seine Kunst der Darstellung zeigen und durch zierliche Behandlung des Einzelnen, durch planvolle Anordnung des Ganzen den Hörer gewinnen und in die eigenen Kreise hineinziehen kann. Hier wird der Dichter mehr hervortreten, und während dort die Begebenheiten

sich einfach auseinander entwickelten, wird er sich hier als den Meister zeigen, der die verschlungenen Fäden des Gewebes in seiner Hand hält, wie Wolfram und Ariost. Dieser letztere deutet sogar mit feiner Ironie es an daß seine Bildung und Stimmung eine andere ist als die des Ritterthums das er besingt, während die noch größere Verschiedenheit der Zeit des Dichters und des Helden bei Vergil diesem nicht zum Bewußtsein kam und darum bei allem Hochsinn, allem Pathos und aller Kunst des Dichters doch die Aeneide ein Werk wurde das man heute nur noch in einzelnen Bruchstücken genießt.

Daß der epische Volkssänger nicht das Ersonnene, sondern das Erfahrene, nichts willkürlich Erdichtetes, sondern die wirklichen Erlebnisse der Nation und ihrer Helden zu singen habe, darauf deutet auch Homer mehrmals hin. Es liegt den Worten zu Grunde die Alkinoos an den erzählenden Odysseus richtet:

Nimmer, Odysseus, können wir dich ansehend vermuthen
Daß ein Betrüger du seist und ein Heuchler, wie ja die dunkle
Erde so viel' ernährt im Geschlecht der zerstreueten Menschen,
Welche die Lüg' aussinnen woher sich's Keiner versähe.
Doch dein Wort ist lieblich, in dir ist edle Gesinnung;
Gleichwie der Sänger erzählst du mit kundigem Sinn die Geschichten
Alles achäischen Volks und auch dein eigenes Elend.

Der herrliche Dulder selbst begrüßt lobend und prüfend den Sänger der Phäaken:

Hoch vor den Sterblichen allen, Demodokos, sei mir gepriesen,
Lehrte Kronion's Tochter, die Muse, dich oder Apollon!
Denn ganz singst du der Ordnung gemäß das Geschick der Achäer,
Was sie gethan und erduldet und was mühselig bestanden,
Gleich als ob du selber dabei warst oder es hörtest.
Fahre denn fort im Gesang und die Kunst des gezimmerten Rosses
Sing' uns, welches Epeios verfertiget hat mit Athene,
Und in die Burg zum Truge gebracht der erhabne Odysseus,
Innen mit Männern gefüllt, die Ilios Feste zerstörten.
Wenn du mir dieses genau nach der Ordnung wieder erzählest,
Ja dann will ich sofort bei den Sterblichen allen verkünden
Wie dir ein gütiger Gott unsterbliche Lieder verliehn hat!
(Uebersetzt von Wiedasch.)

Ich erinnere mich einmal ein Urtheil Napoleon's über Homer und Vergil gelesen zu haben; in jenem sah er den Mann der Heldenzeit, der da verstanden habe was eine Schlacht sei, den römischen

Kunstdichter aber nannte er einen Schulmeister der niemals Pulver gerochen habe.

Im deutschen Mittelalter gingen Kunst- und Volksdichtung nebeneinander, die Zeit der Hohenstaufen schuf den Parcival und Tristan, wie sie die Lieder von den Nibelungen und der Kudrun ordnete und überarbeitete. Bei den Griechen kam beides, Volks- und Kunstdichtung, zu inniger Durchdringung, und dies wird überall der Fall sein wo ein Höchstes, wo ein mustergültiger Ausdruck für die ganze Gattung erreicht wird, wie es im Epos bei Homer der Fall war. Der Troianische Krieg war die erste nationale That der Hellenen, die eben nach innern Kämpfen und Gährungen im Heroenthum Frieden gefunden; er war das Vorspiel der spätern Kriege mit den Persern, und Alexander betrachtete sich selbst als den wiedergeborenen Achilleus, der das vollende was jener begonnen, den Sieg des Griechenthums über Asien. Der Troianische Krieg und die Rückkehr der Helden ward im Munde des Volks zum Gesang, und es gab Preislieder der Helden (ἀριστειαι) und Lieder der Rückkehr (νοστοι). Da trat im Homer der Genius auf, welcher die Weise des Gesangs höher und reiner stimmte und in Achilleus und Odysseus diejenigen Gestalten erfaßte in denen das Heldenthum vor Troia und das Schicksal der Heimkehr sich am vollsten und herrlichsten offenbarte, und indem er kunstvoll sie zu Mittelpunkten machte, konnten die Thaten und Fahrten der Andern eingereiht und eingefügt, konnten vorhandene Lieder verwandt und neue in dem einmal volksthümlich angeschlagenen Tone hinzugedichtet werden.

Die Naturpoesie, sagt Jakob Grimm einmal, ist ein lebendiges Buch, wahrer Geschichte voll, das man auf jedem Blatte mag anfangen zu lesen und zu verstehen, nimmer aber auslieſt noch durchversteht. Die tiefsinnige Unschuld der Volkspoesie ist mit der großen indischen Sage vom göttlichen Kind Krishna vergleichbar, dem die irdische Mutter von ungefähr den Mund öffnet und inwendig in seinem Leib den unermeßlichen Glanz des Himmels sammt der ganzen Welt erblickt; das Kind aber spielt ruhig fort und scheint nichts davon zu wissen. — Aber wenn Grimm nun in der Volkspoesie den höchsten, den der Kunst unerreichbaren Gipfel alter Herrlichkeit sieht, so vergißt er daß auch jene nicht vom Himmel gefallen, sondern das Werk von Dichtern ist, deren Individualität indeß aus dem Volksgeist schöpfte und dem Ganzen ein- und untergeordnet blieb; er vergißt daß ein planvolles und

großes Ganzes doch nur das Werk eines überlegenen Geistes, nur ein Product der Kunst sein kann, daß auch diese somit ihre Ehre hat. Der kunstgeübte Meister, dessen Sinn Eins ist mit seinem Volke, er kann ja die mannichfaltigen Klänge des Volksgesanges in sich aufnehmen und fortbilden, sodaß sein Stoff Gemeingut, sodaß sein Lied also der allgemeinen Zustimmung und des Herzensantheils der Hörer sicher ist, und er kann zugleich seine Kunst dadurch zeigen daß er das Verschiedene zur harmonischen Einheit führt in einem schönen, wohlerwogenen Ganzen, dessen Plan und Idee dem Dichter angehört. So denk' ich war es der Fall bei Homer, so bei dem Sänger der Kudrun. Im Nibelungenlied haben wir einen viel längern Bildungs- und Entwickelungsproceß. Das germanische Heroenthum der Völkerwanderung spiegelte sich in der Heldensage. Aber bei den Griechen war Eine gemeinsame That, war ein naher bekannter Schauplatz, war die Zeit eines Menschenalters übersichtlich klar und leicht faßlich; in Deutschland drängte eine Völkerflut die andere, der gärende Kampf währte Jahrhunderte lang, der Schauplatz umfaßte mehrere Welttheile und lockte die Phantasie in die unbekannte Ferne. Im Gewirr sich drängender Ereignisse konnte niemand den Faden der Entwickelung festhalten, eine Völkerwelle überbrauste die andere, und nur die größten Thaten und Helden standen wie Bergeskuppen über dem Nebel in der Erinnerung; die Einbildungskraft rückte auch das Ferne und Entlegene nun aneinander und erfand die fehlenden Verbindungsglieder der Sagen verschiedener Länder und Zeiten. So verschmolzen bekanntlich vier Sagenkreise im Nibelungenlied miteinander, an den Atli der alten Ueberlieferung erinnerte der Attila der Geschichte und ward mit ihm identificirt, Theodorich der Große verschmolz mit einem niederdeutschen Dietrek und ward als Dietrich von Bern zu Attila's Zeitgenossen gemacht, und so wurde durch die Dichtung ein idealer Leib für die Geschichte geschaffen um deren Geist in einem anschaulichen Ganzen darzustellen. Allein ehe dieses Ganze künstlerisch zu Stande kam, verfloß wieder mehr als ein halbes Jahrtausend, die Rittersitte trat an die Stelle des Heroenthums, die Kreuzzüge an die der Völkerwanderung, das Christenthum an die des Heidenthums, und die epische Sage erfuhr überall den Einfluß dieser Umbildung des Volksbewußtseins. Als endlich der Zusammenordner und Neudichter jene ergriff, war ihm selbst Manches unverständlich geworden oder unbekannt geblieben, das wir zum Verständnisse des Gedichts aus der nordischen Ueberlieferung

ergänzen müssen, wie die Beziehung Siegfrid's zu Brunhild und Brunhildens Tod. Aber das Gedicht hielt sich doch rein an die Volkssage, es wurden ihr doch die Erzählungen von Artus und der Tafelrunde, vom heiligen Gral und die Heiligenlegenden nicht an- und eingefügt, die Phantastereien späterer Ritterbücher noch nicht verknüpft.

Etwas Aehnliches ist aber in Indien der Fall gewesen. Dort ist der Ton der ältesten Dichtung voll schwungreicher Naivetät und frischer Sinnigkeit; kriegerischer Muth, Waffenfreude, Heroensitte bezeichnet die Zeit der Niederlassung am Ganges und der Kämpfe auf und nach der Wanderung, und sie sind die Grundlage des echten Kernes im Mahabarata. Aber das Werk fand tausend Jahre später, zur Zeit Alexander des Großen, seinen künstlerischen Abschluß, und da war die Cultur aus einer kriegerischen eine priesterliche geworden, die Volkskraft in einer heißen, üppigen Natur erschlafft, und die träumerische Phantasie wetteiferte mit den überwuchernden Bildungen der Pflanzenwelt; an die Stelle heldenhafter That trat das Büßerleben und ward von der Einbildungskraft ins Maßlose gesteigert, ins Fratzenhafte übertrieben; neben den alten Volksglauben stellte sich die brahmanische Priesterlehre, stellten sich die neuen Götter des Vishnu- und Sivacultus, und hervorragende Heldengestalten der Urzeit, Rama und Krishna, wurden jetzt als Incarnationen des Vishnu betrachtet, und die Thaten und Worte des Gottes dem angereiht was sie als Menschen der Sage gethan und gesprochen. So umranken jetzt die Schlingpflanzen der Episoden den alten Kern der Dichtung, und es ist schwer seine ehrwürdige Größe aus ihren phantastischen Gebilden herauszufinden. Doch ist das Licht welches F. A. Wolf und Lachmann für das Volksepos Europas angezündet, dem asiatischen bereits zugute gekommen, und eine annähernde Herstellung des alten Heldenliedes der Indier hat Holtzmann in einer deutschen Nachbildung versucht.

In eigenthümlicher Größe steht das Werk Firdusi's da, das Schack bei uns nunmehr eingebürgert hat. Daß eine iranische Heldensage zu Homer's Zeit schon vorhanden war, beweist ihr Vorkommen und ihre Verflechtung mit den religiösen Ideen der Avesta. Durch die heiligen Bücher blieb sie in der Erinnerung des Volks, und an den Namen, die es im Gebet aussprach, wie wenn es sagte: Laß mich rein sein wie Sijawusch, entzündete sich fortwährend die Phantasie um die Tradition noch zu bereichern.

Durch Cyrus ward die Lichtreligion Staatscultus der großen persischen Monarchie, und Sänger am Hof der Könige trugen das Lob der Helden und Götter vor. Als dann Griechen, Römer, Scythen in Persien herrschten und mit Persien kämpften, ward der Feuerdienst in die Bergschluchten des Paropamisos zurückgedrängt, und von jenen fünfhundert Jahren blieb nur geringe Kunde im Orient. Als aber die Sassaniden das heilige Feuer wieder anzündeten, erstand mit ihm sogleich die alte Heldensage; die einzelnen Ueberlieferungen wurden nun gesammelt und niedergeschrieben, die letzten Perserkönige sammt Alexander wurden jetzt den alten Herrschern von Iran unmittelbar angereiht. Da kam der Muhammedanismus und zertrümmerte die Lichtreligion und ihre Cultur, oder drängte sie in die östlichen Provinzen zurück, wo das Verfolgte sich mit großer Zähigkeit bewahrte, bis die Soffariden erkannten wie wichtig ihnen das altpersische Nationalgefühl zur Stütze ihres Thrones war, bis Mahmud von Gasna (977—1030) an seinem Hof zahlreiche Dichter vereinigte und aus dem ganzen Reich Schriften und mündliche Ueberlieferungen über jene ursprüngliche Heldenzeit zusammenbrachte. Und als er nach dem Dichter suchte der aus all den Sagen ein großes Ganzes bilden sollte, da war Abul Kasim Mansur in Tus schon länger als zwanzig Jahre damit beschäftigt gewesen. Er ward an den Hof gezogen und mit dem Beinamen des Paradiesischen, Firdusi, begrüßt. Sein Schahname oder Königsbuch zerfällt in zwei große Bestandtheile, die Heldensage von Iran mit einer mythischen Einleitung, und die spätere persische Geschichte vom Sturz des Darius Hystaspis bis zum Sturz der Sassaniden. In jenem ersten Theile nun haben wir ein großes geschlossenes Ganzes, eines der wunderbarsten Werke des Menschengeistes: was das Volk erlebt und die Phantasie des Volks gebildet und geschaffen, was die Jahrtausende gepflegt und fortgestaltet, das hat ein Dichter ersten Ranges, dessen schwungvoller Geist und dessen tiefes Gemüth mit der Idee und dem Reichthum solch ungeheueren Stoffs aufs innigste sympathisirte, in kunstvoller Form zum vollendeten Abschluß gebracht und die viel hundert Quellen zu einem nie versiegenden Strom verbunden. Die Bilderfülle der morgenländischen Einbildungskraft wird in sonnigem Lichte zur Klarheit gebracht, der überwuchernde Reichthum von Gestalten und Begebenheiten durch die sittliche Idee des Kampfes von Licht und Finsterniß zu organischer Einheit verbunden. Was einst aus dem Bewußtsein der jugend-

lichen Heroenzeit emporstieg das ist in Tagen vorgeschrittener Cultur künstlerisch wiedergeboren. Jahrtausende liegen zwischen den alten Iraniern und Firdusi, aber ihr Geist feierte eine Auferstehung und Verklärung in seinem Genius. Schack selbst sagt sehr treffend: „Es ertönt in der Dichtung ein feierlich voller seltsam fremder Klang aus der fernsten Vergangenheit, wie ihn keine Kunst nachzuahmen vermag; es weht in ihr ein frischer Hauch der Frühe, es liegt über ihr die Morgenröthe der Geschichte, sie ist vom Athem der Heldenbegeisterung durchströmt. Firdusi's Epos trägt auf der einen Seite manche Züge der Kunstpoesie, namentlich da wo er seine Weltbetrachtung ausspricht, auf der andern Seite hat es noch durchaus die wesentlichsten Merkmale der Volkspoesie bewahrt, die aus der Natur selbst aufsprudelnde Frische, die Spiegelhelle, aus der uns das Bild eines jugendlichen Heroenalters in seiner Wesenheit und Totalität entgegentritt, die unendliche innere Fülle, welche nur im langen organischen Wachsthum gedeihen, nur da vorhanden sein kann wo die Dichtung in vielen aufeinanderfolgenden Zeiten Wurzel geschlagen und sich mit den besten Lebenskräften einer jeden genährt hat. Weit entfernt aber ist diese doppelte Eigenschaft, in welcher sich unser Epos zeigt, irgendeinen Zwiespalt heterogener Bestandtheile auch nur durchschimmern zu lassen. Der Dichter hat sich so mit voller Seele in die alte Sagenwelt hineingelebt, sich so von ihr durchdringen lassen und wieder sie mit seinem Geiste durchdrungen, daß sich kaum scheiden läßt was er von ihr empfangen, was er ihr gegeben. In Begeisterung und Hoheit waltet er über seinem Gegenstande, ganz Eins mit ihm; nur mit leisem Fittig schwebt seine Klage, seine die Vergänglichkeit alles Irdischen betrauernde Reflexion wie ein stiller Todesengel über die wechselnden Scenen der bewegten Handlungen hin, und sein Ich, das sonst in der Darstellung verschwindet, scheint nur hervorzutreten um die ferne Vergangenheit besser mit der Gegenwart zu vermitteln. Durch Keuschheit und Enthaltsamkeit ebensowol wie am geeigneten Ort durch kühne Selbstthätigkeit ist es ihm gelungen seiner Ueberarbeitung des alten Sagenstoffes eine unnachahmliche Einheit von Natur und Kunst zu verleihen, sodaß jene sich in freier ungebundener Lebendigkeit zeigt, während diese alle Theile gegliedert, die Begebenheiten sowol geordnet als zu reicherer Mannichfaltigkeit erzogen und dem volksthümlichen Kern die Rundung und die poetische

Ganzheit gegeben hat, welche der vereinten Thätigkeit Vieler nicht gelingen kann."

Auch in der Lyrik sind die Empfindungen, welche das Gedicht darstellt, entweder ein Gemeingut, sie haben alle Herzen bewegt und thun es noch, oder es sind ausschließliche Erlebnisse eines Einzelnen, die in vielgestaltigen Weisen erklingen und für Lust und Leid ein Mitgefühl erst suchen, während im erstern Fall der Gesang aus einer bereits gemeinsamen Stimmung sich ergießt. Dies bedingt der Unterschied des Volksliedes und der Kunstlyrik. Weil im Volkslied der Sänger nur das Organ des Volkes ist, weil er nur ausspricht was Allen auf der Lippe brennt, darum stimmen sie ein in seinen Gesang, darum nimmt er selbst auf was Andere schon gesungen haben. Daher kehren Lieblingsgedanken in so vielen Liedern wieder, z. B. daß wenn der Himmel Papier und jeder Stern ein Schreiber wäre, die Liebe doch nicht ausgeschrieben würde, daß Laub und Gras verwelken wo zwei Verliebte scheiden, oder das auch in der Form feststehende:

Die Dornen und die Disteln die stechen gar zu sehr,
Doch falsche falsche Zungen die stechen noch viel mehr;

und

Keine Kohle, kein Feuer kann brennen so heiß
Als heimlich stille Liebe, die niemand nicht weiß.

Einer stimmt das Lied an, ein Anderer fährt fort und steuert bei, wie gerade in seinem Gemüth die angeregte Empfindung lebt, ein Dritter singt ihnen nach, modulirt aber das Ganze in seiner Weise, und indem das Volk sich das Lied aneignet, wird zugesetzt und weggelassen; es ist kein todtes Besitzthum, sondern eine fortwachsende Pflanze, und man hätte darum es Achim von Arnim und Clemens Brentano nicht verargen sollen, daß auch sie manchmal eine beschneidende oder ausbessernde Hand an das so Ueberlieferte legten, als sie des Knaben Wunderhorn herausgaben. Häufig sind nur Fragmente da, wie die Verse von den drei Lilien, die der Reitersmann auf dem Grabe soll stehen lassen. Wilhelm Dönniges hat in den Erläuterungen zu seinen schottischen und englischen Volksballaden durch die That gezeigt wie ein späterer Dichter solche vereinzelte Klänge als poetische Motive verwerthen und aus ihnen kunstsinnig ein Ganzes bilden kann.

Das Volkslied gibt wirklich Erlebtes wie der alte Heldengesang,

nicht durch die Betrachtung erst angeregte, ersonnene Empfindungen, und es spricht sie in der Wahrheit und Allgemeinheit aus, wie sie jeder in sich trägt. Diese Zustände und Empfindungen, sagt Vilmar, von denen das Herz voll ist, werden vom Volksliede im Augenblick des Erlebens und Empfindens rasch und bewegt, wie das Herz in diesem Momente selbst ist, ausgesprochen, rhapsodisch hingeworfen, ohne sich um den Zusammenhang der Gefühle und Erlebnisse untereinander zu kümmern; nur die bewegtesten Momente werden festgehalten und stoßweise hinausgesungen, wie uns die Gefühle im Zustande lebhafter Erregung, wie Liebe und Leid den in wahre Liebe und tiefen Abschiedsschmerz wirklich Eingetauchten stoßweise bewegen. Vilmar hätte an die ersten Naturlaute der Empfindung, an das Lachen der Freude und das Schluchzen des Leides, er hätte an den Pulsschlag erinnern können. Während also die Kunstdichtung auf Ausfüllung der Mittelglieder, auf Färbung und Ausmalung ihr Augenmerk richtet, concentrirt sich im Volkslied alles auf den Ausdruck eines starken Gefühls, und nur die wichtigen Momente werden hervorgehoben, was sich von selbst versteht wird nicht gesagt, und daher die scheinbaren Sprünge und Lücken, daher was Goethe den kecken Wurf des Volksliedes genannt hat. Ich nehme zum Beleg ein überall gesungenes Lied, bei dem seltsamerweise das Wunderhorn, Simrock, Talvj und Scherr in ihren Sammlungen den Text in der Weise verstümmelt mittheilen daß stets die zweite Zeile in jeder Strophe fehlt, welche doch von der Melodie wie von dem dreigliederigen Bau der Strophe verlangt wird. Der Sänger, seiner Liebe voll, singt seinen Liebesgruß:

Soviel Stern' am Himmel stehen
An dem blauen güldnen Zelt,
Soviel Schäflein als da gehen
In dem grünen grünen Feld,
Soviel Vöglein als da fliegen,
Als da hin und wieder fliegen,
Soviel mal sei du gegrüßt.

Daß er von der Geliebten ferne ist versteht sich von selbst, sonst würde er ihr keine Grüße senden, er singt deshalb sogleich den Schmerz der Trennung:

Soll ich dich denn nimmer sehen,
Nun ich ewig ferne muß?

Ach das kann ich nicht verstehen,
O du bittrer Scheidensschluß!
Wär' ich lieber schon gestorben,
Eh ich mir ein Lieb erworben,
Wär' ich jetzo nicht betrübt.

Das Gefühl des Schmerzes ist überwältigend, die Seele weilt noch einmal bei seiner Betrachtung:

Weiß nicht ob auf dieser Erden,
Die des herben Jammers voll,
Nach viel Trübsal und Beschwerden
Ich dich wiedersehen soll.
Was für Wellen, was für Flammen
Schlagen über mich zusammen,
Ach wie groß ist meine Noth!

Nun plötzliche Fassung und Ergebung: es ist das Bewußtsein der Treue, die durch keine Macht der Ferne gebrochen wird, es ist die Liebe selbst, die auch in der Trennung beseligt und die Trennung versüßt und sie tragen lehrt:

Mit Geduld will ich es tragen,
Denk' ich immer nur zu dir;
Alle Morgen will ich sagen:
O mein Schatz, wann kommst zu mir?
Alle Abend will ich sprechen,
Wenn mir meine Aeuglein brechen:
O mein Schatz, gedenk' an mich!

Ja ich will dich nicht vergessen,
Enden nie die Liebe mein,
Wenn ich sollte unterdessen
Auf dem Todbett schlafen ein.
Auf dem Kirchhof will ich liegen
Wie ein Kindlein in der Wiegen,
Das die Lieb thut wiegen ein.

Oder hat das Mädchen die vorletzte Strophe gesungen, und an ihrer Treue der Scheidende sich aufgerichtet und gleichfalls ein inniges ewiges Angedenken gelobt? Am Schlusse wird statt „die Lieb" auch wol: „das ein Lied thut wiegen ein" gehört.

Nehmen wir noch eine Volksballade, so hebt sie mit einem Naturbild und mit einem Stimmungsausdruck an:

Es kann mich nichts schöner erfreuen
Als wenn der lieb Sommer angeht,

Dann blühen die Rosen im Walde,
Inja Walde,
Soldaten marschieren ins Feld.

Den abziehenden Soldaten fragt nun sogleich die Geliebte:

Ach Schätzel was hab' ich erfahren,
Daß du willst scheiden von mir,
Und willst ins fremde Land reisen:
Wann kommst du wieder zu mir?

Der Dichter und der Held sind eine Person, oder der Soldat singt selbst sein Geschick; er setzt voraus daß er fortzieht und schildert sein Gefühl in der Fremde:

Und als ich in das fremde Land kam,
Gedacht' ich gleich wieder nachhaus:
Ach wär' ich zuhause geblieben
Und hätte gehalten mein Wort!

Schon in der vorherigen Frage des Mädchens, noch mehr im Schluß dieser Strophe liegt ein Motiv des Folgenden, das aber nur angedeutet wird; der Soldat hat gegen sein gegebenes Wort in männlicher Wanderlust das Mädchen verlassen, wenn auch nur auf eine Zeit lang, nun ist es nicht ohne seine Schuld was er erfährt. Es versteht sich von selbst daß er trachtet seine Sehnsucht nach der Heimkehr zu befriedigen, das Lied schweigt davon und erzählt sogleich die Wiederkunft.

Und als ich nun wieder nachhause kam,
Feinsliebchen stand hinter der Thür.
Gott grüß' dich, du Hübsche, du Feine,
Von Herzen gefallest du mir.

„Was brauch' ich dir denn zu gefallen,
Ich hab' ja schon längst einen Mann,
Einen hübschen und einen reichen,
Der mich wohl ernähren kann."

Die zwei nächsten Zeilen kehren gerade so in einem andern Gedichte wieder, sie machen durch die Frage die Darstellung lebendig, rücken sie in die Gegenwart und wenden sich an die Hörer; der Dichter und Soldat sind aber von nun an zwei Personen.

Was zog er aus seiner Tasche
Ein Messer, war scharf und spitz;

Er stach's Feinsliebchen durchs Herze,
Das rothe Blut gegen ihn spritzt.

Und als er's wieder herauszog,
Von Blut war es so roth.
„Ach höchster Gott im Himmel,
Wie bitter ist mir der Tod.“

Jetzt identificiren sich wieder der Soldat und Dichter:

So geht's wenn ein Mädchen zwei Knaben lieb hat,
Thut wunderselten gut;
Wir beide wir haben's erfahren,
Was falsche Liebe thut.

Wie eine Variation dieser Ballade lautet eine andere: „Es stehen drei Sterne am Himmel, die geben der Lieb' ihren Schein.“

Das Volkslied knüpft gern an eine Erscheinung, an ein Bild an und geht zum Empfindungsausdruck fort, z. B.:

Wenn alle Brünnlein fließen,
Wo soll man trinken,
Wenn ich meinen Schatz nicht rufen darf, ja rufen darf,
Thu' ich ihm winken.

Oder der Sänger sieht die Linde im tiefen Thal, er sieht Frau Nachtigall darauf sitzen, und singt uns nun von seiner Liebe, indem er die Nachtigall zur Liebesbotin macht. Ich habe dieser Art des lyrischen Gleichnisses schon früher erwähnt. Die Kunstlyrik dagegen ist des Empfindungsausdrucks auch ohne solche Symbole mächtig, sie spricht ihn frei für sich aus und nimmt dann Bilder oder Begebenheiten auf um ihn zu veranschaulichen; ich erinnere einstweilen an die Mythen bei Pindar, von denen ich später reden werde.

In der Kunstlyrik tritt der Dichter hervor, gerade seine Gefühle will er durch schöne Darstellung theilnahmswerth machen, und da seine Gemüthsbewegungen ihm eigenthümlich sind, oder da er in der Behandlung auch fremder Zustände, auch ganz individueller Gefühle von sich selbst oder von Andern seine Stärke zeigen will, so kommt es ihm auf die Mittelglieder an, die das Absonderliche deutlich machen, es bedarf der Klarheit des Gedankens zur vollen Ausbreitung einer innern Welt. Er findet für seine Individualität eine oft schwer zu handhabende Kunstform, oder er schafft sie dem jeweiligen Inhalt entsprechend. So bewegt sich

Platen in der Anschauungsweise des Griechenthums oder des Orients, und nimmt dazu auch die eigenthümlichen Odenversmaße oder die Ghasele; so führt uns Goethe bald die Seelenstimmung des Prometheus, bald die des Ganymed oder Muhammed vor; er weckt in Rom die Klänge der antiken Elegie in der Weise des Properz, und singt im Divan mit Hafis ein persisches Lied aus deutscher Brust. So idealisirt Bodenstedt die Gestalt des Mirza Schaffy von Tiflis um ihm dann die eigene Geistesfreiheit und heitere Lebensweisheit in den Mund zu legen.

Oft entbehrt die Kunstlyrik des begleitenden Gesanges, statt dessen wird die Sprache durch Reim und Rhythmus in mannichfachen Verflechtungen musikalisch behandelt zu einer klangreichen Melodie des Wortes. Das Volkslied dagegen will gesungen sein, und hat von seiner Melodie gelöst nur ein halbes Leben. So sagt einmal Gräter in Bragur: „Die Jägerlieder sind nach den Accorden des Waldhorns modulirt, und verlieren unendlich viel, wenn ihnen diese natürliche Begleitung und die lebendige Nachahmung des Waldhorns durch eine sonore Stimme genommen wird. Wie wenig erkennt man auf dem Papier die Wirkung des frohen Liedes: «Fahret hin, fahret hin, Grillen geht mir aus dem Sinn», das auf dem Horn so prächtig schallt! Oder sollte man es doch aus dem raschen und widerhallenden Silbenmaße hören? Der Creticus (–́ ◡ –) drückt allemal den Anstoß des Waldhorns und seinen schönen Abfall in der Terz aus, und der zweite Creticus hallt dem ersten nach. So ist in dem Lied: «Es ritt ein Jäger wohlgemuth» der Amphibrachys (◡ –́ ◡) in den Worten: «Im Maien, am Reihen», in andern sind die nachahmenden Schallworte des Waldhorns, in andern die fliegenden und treibenden Silbenmaße voll lebendiger Wirkung."

Hierher gehört auch die Form des Refrains, die sich durch die Wiederholung einzelner Empfindungslaute nach bestimmten Versen charakterisirt, z. B. das „Ade!" oder das „Scheiden und meiden thut weh!" im Volkslied, das Juchhe! im Goethe'schen: „Ich hab' mein Sach' auf nichts gestellt." Die schwedischen Balladen haben im Kehrreim eine Verszeile, die der Gesang beständig wiederholt, indem sich in ihr die Empfindungsbasis des Ganzen concentrirt; z. B.: „Der Wald steht all in Blumen", oder „Herzliebste, was trauerst du?" Er kommt auch bei uns vor, z. B.: „Hüte dich, schönes Blümelein", oder bei Shakespeare im Lied Desdemona's: Sing willow, willow, willow.

Auch in der lyrischen Poesie wird das Höchste erreicht wenn ein großer Dichter im Volkston singt, wenn er den volksthümlichen Inhalt künstlerisch darstellt. Darum haben Uhland und Heine Anklang gefunden, weil ihnen das Geheimniß des Volksliedes offenbar geworden, an das sie daher auch gern anknüpfen, gerade wie der König aller Lyriker, wie Goethe. Vielfach haben die Volkslieder von Nixen gesungen, welche Menschen ins Wasser gelockt. Goethe erkennt den tiefen Sinn dieser Sage, die Sehnsucht nach einer Vermählung mit der Natur, wie sie uns ergreift, wenn wir vor dem klaren, kühlen Wasserspiegel stehen, und so hat er seinen Fischer gedichtet. Andere Lieder, namentlich im Norden, sangen von Erlkönigs Reich; ein dänisches: „Herr Olaf reitet spät und weit", hat nicht blos das Versmaß des Goethe'schen Erlkönigs, auch den Schluß: „Da lag Herr Olaf, und er war todt", hat Goethe nur wenig verändert; und doch, wie ist seine Ballade so viel herrlicher! Es ist in ihr die tragische Macht der Phantasie ausgesprochen, die uns die Natur belebt und uns auch in Nebelstreifen und alten Weiden oder im Flüstern des Windes nichts Todtes sehen, vielmehr ein Seelenhaftes ahnen läßt, die Macht der Phantasie, die aber, wenn sie vom Verstande sich löst, den Menschen der Wirklichkeit entzieht und ihn zu Grunde richtet. So stehen Verstand und Phantasie in der Anschauung des Vaters und des Kindes bei Goethe nebeneinander, und die Ballade eröffnet uns in engstem Rahmen denselben Blick in unser Wesen den der Tasso oder der Werther gewähren. Die alte Volksweise ist beibehalten, der Sage ist ihr Sinn abgewonnen, und demgemäß ist sie zu voller Klarheit durchgebildet worden.

Uhland's deutsche Volkslieder theilen jetzt ein langes Gedicht mit, das den Refrain hat: „Röslein auf der Heiden"; aber wie schlank und zart und duftig ist dagegen das Goethe'sche, und wie hat Goethe später selbst mit einzelnen kleinen Veränderungen es in eine höhere Idealität erhoben, wenn statt: „Sah es, war so jung und schön" es nun heißt: „War so jung und morgenschön!" — Ich kenne vier Volkslieder, welche beginnen:

Wie kommt's daß du so traurig bist?

und drei setzen hinzu:

Ich seh dir's an den Augen an
Daß du geweinet hast.

Eines gibt die kurze Antwort:

Und wer 'nen stein'gen Acker hat,
Dazu 'nen stumpfen Pflug,
Und wem sein Schätzel untreu wird
Der hat wol Kreuz genug.

Andere nehmen im Fortgang des Dialogs eine scherzende oder heitere Wendung, die dem Anfang nicht entspricht; welch einen wundervollen „Trost in Thränen" hat aber Goethe an ihn angereiht, und so recht herausgesungen was in ihm lag, rein, still und bewegt!

Ein schönes italienisches Ständchen hat Kopisch uns übersetzt; es lautet:

Du bist das süße Feuer,
Bist meine Seele, du!
Zu allen meinen Gefühlen ...
Schlaf süß, was willst du hinzu?

Zu allen meinen Gefühlen ...
Hast alle Schlüssel du,
Und hier von diesem Herzen ...
Schlaf süß, was willst du hinzu?

Und hier von diesem Herzen
Hast jedes Theilchen du,
Und wirst mich sterben sehen ...
Schlaf süß, was willst du hinzu?

Und wirst mich sterben sehen,
Ja sterben, befiehlest du!
Schlaf sanft, geliebtes Leben,
Schlaf süß, was willst du hinzu?

Oder nehmen wir lieber das Original, das sich freilich weicher und melodischer in die Seele singt:

Tu sei quel dolce fuoco,
L'anima mia sei Tu,
E degli affetti miei ...
Dormi, che vuoi di più?

E degli affetti miei
Tien le chiave Tu,
E di sto cuore hai ...
Dormi, che vuoi di più?

E di sto cuore hai
Tutte le parti Tu;
E mi vedrai morire . . .
Dormi, che vuoi di più?

E mi vedrai morire,
Se lo comandi Tu.
Dormi, bel idol mio,
Dormi, che vuoi de più?

Goethe hat dieses Lied gekannt, er hat das Motiv jede Strophe mit „Schlafe, was willst du mehr" zu schließen davon entlehnt, aber statt durch diesen Refrain den Fortgang der Gedanken beständig mitten im Satze zu unterbrechen hat er ihn demselben anzuschmiegen gewußt; er hat es vermieden die dritte Zeile der vorhergehenden Strophe als die erste der folgenden müßig zu wiederholen, er hat sie vielmehr dort einen Gedanken abschließen, hier einen neuen Gedanken aus ihr sich entwickeln lassen; endlich hat er auch die weiblichen Versausgänge durch den Reim gebunden und so die Musik des Ganzen wundersam erhöht. Es ist immer nur Ein Gefühl, das die Seele im Wechsel der Anschauungen träumerisch süß hin und her bewegt, darum wird auch das Ohr durch die Wiederkehr derselben Klänge befriedigt. Und wie hat er den Inhalt seines eigenen Gemüths, einen viel höhern Gehalt in diese so veredelte Form ergossen! In die Seele der schlummernden Geliebten will er die Ueberzeugung unbegrenzten Wohlwollens einflößen, wie das italienische Volkslied; aber er will zugleich Himmel und Erde mit dem reinen Gefühle des Herzens in Einklang bringen, das ihn läuternd und weihend zur Andacht stimmt und ihn mit Wonnen der Ewigkeit beseligt, und dieser Gottesfriede, diese Verklärung seines ganzen Wesens in der Liebesbegeisterung will er auch dem Traume der Geliebten einhauchen und ganz mit ihr Eins werden. So dichtet er seinen Nachtgesang:

O gib vom weichen Pfühle
Träumend ein halb Gehör!
Bei meinem Saitenspiele
Schlafe, was willst du mehr?

Bei meinem Saitenspiele
Segnet der Sterne Heer
Die ewigen Gefühle;
Schlafe, was willst du mehr?

Die ewigen Gefühle
Heben mich hoch und hehr
Aus irdischem Gewühle;
Schlafe, was willst du mehr?

Aus irdischem Gewühle
Trennst du mich nur zu sehr,
Bannst mich in diese Kühle;
Schlafe, was willst du mehr?

Bannst mich in diese Kühle,
Gibst nur im Traum Gehör.
Ach, auf dem weichen Pfühle
Schlafe, was willst du mehr?

Wie auch Schiller's Tell und Goethe's Faust aus der Volkspoesie hervorgewachsen und kunstreich vollendet sind habe ich in den Ausgaben beider Dramen (Brockhaus, Deutsche Nationalbibliothek) dargethan.

Es war eine Zeit wo die deutsche Poesie unter dem Einfluß der gelehrten Schulbildung sich vom Mutterboden des Volks völlig gelöst hatte, wo sie wie eine Fertigkeit angesehen wurde die sich lehren und lernen lasse, wo man in Nachahmung ausländischer Muster Gedichte wie Kleider machte und ein Antithesenspiel scharfsinniger Gedanken an die Stelle der Bilder der Phantasie und der Gefühle des Herzens setzte; die Poesie war Verstandessache, und man hielt gerade diejenigen Gedichte für die kunstreichsten in welchen der Verfasser in rein ersonnenen, ihm ganz fremden Empfindungen sich zierlich steif erging. Es war die Periode von Opitz bis Gottsched. Die damalige Sinnesweise gipfelt in einem Buch des Pegnitzschäfers Harsdörfer. Es führt den Titel: Poetischer Trichter, die deutsche Dicht- und Reimkunst ohne Behuf der lateinischen Sprache in sechs Stunden einzugießen; es erschien zu Nürnberg, und hieß daher der Nürnberger Trichter. Es handelt von der Poeterei Ursprung und Zweck; von der deutschen Sprache, der Wörter Lang- und Kurzlaut; von den Doppelwörtern und dem Reim; von der lang kurzen, kurz langen (—◡ und ◡—), von der langgekürzten und gekürztlangen (—◡◡ und ◡◡—) Reimart; vom Strophenbau und der Zierlichkeit der Wörter. Hier werden nun in der sechsten Stunde besonders die Beiwörter und Umschreibungen behandelt, statt der gewöhnlichen Rede soll man in der Poesie eine sinnreiche Umschreibung setzen, statt Frühling

Blumenvater, statt Wein Schlafreizer, Poetensaft, Kelterblut, statt Wind Wolkentreiber, Felsenstürmer, Wirbelheger, Blütenfeind. Dem Worte Feld solle man je nach dem Monat, in welchem oder von welchem man schreibe, ein anderes Adjectiv geben, also daß es heiße im Januar hartbefroren, im Februar windbetrübt, im März neulichgrau, im April neugepflügt, im Mai blumenhold, im Juni vielbegrast, im Juli hitzematt, im August ährenreich, im September ganz durchfeuchtet, im October fruchtbereicht, im November grünlichfalb, im December schneebesamt. — Ein sinnreiches Spiel soll man ferner mit den Wörtern treiben die mit gleichen Buchstaben geschrieben werden, wie Borg und grob, Kron und Korn; z. B.:

Die **Lieb'** in unserm **Leib** heißt Uebel mancherlei,
Bald ist sie wie ein **Beil**, bald ganz erstarrtes **Blei**.

Oder er empfiehlt folgende Alliteration:

Gleich wie das Wörtlein Weib sich leichtlich läßt verstellen,
Doch daß der Buchstab W bleibt auf des Namens Schwellen,
So weicht der Weiber Sinn, ist bald der Augen Weid',
Und über kurze Weil ein ehgeweihtes Leid.

Das Weib gleicht einem Weihr, der niemals sattgefüllet,
Sie gleichet auch dem Weitz, der auf durch Nässe quillet.
Der Weise wird bethört durch Weiber und den Wein,
Doch wird hierbei dem Mann mehr wohl als übel sein.

Den größten Theil des Buchs füllt dann ein Register der vornehmsten Hauptwörter, und hinter jedem stehen die Beiwörter die man ihm geben, die Umschreibungen die man statt seiner setzen soll. Wir schlagen Blut auf und finden: Der Geister Aufenthalt, der Adern heißer Schweiß, der purpurrothe Lebenssaft, das nasse Lebensgold, der Leber Kuchenspeiß. (Man könnte also leicht dichten: So ward vergossen hier der Adern heißer Schweiß, der dürre Boden trank der Leber Kuchenspeiß. Oder: Er zahlte seine Schuld mit nassem Lebensgold.) Wir schlagen Aepfel auf und finden: Die geimpfte Baumfrucht, des ersten Weibs Gelüsten.

Schon vor Harsdörfer hatte der hessische Poet Bachmann zu Schuppe gesagt: „Wer von Natur inventiös ist, copiam verborum hat, und in bonis autoribus belesen ist, und will sich nicht im Nothfall resolviren in vierzehn Tagen ein deutscher Poet zu werden, der ist nicht werth daß er Brot esse.“

Einen Blick in das Innere der Werkstatt und des Verkehrs der etwas spätern höfischen deutschen Poesie eröffnet uns Varnhagen in der Biographie Besser's. Die Frau von Canitz war gestorben, lang und mühsam arbeitete Besser an seinem berühmten Gedicht auf ihren Tod, und fand unter anderm Schwierigkeit den Ausdruck eines Gedankens, welchen er für die fünfte Strophe bestimmt hatte, in solcher gehörig abzurunden. Er theilte dem Freund seine Verlegenheit mit, und forderte ihn auf seinerseits auch die Sache zu versuchen. Canitz, rascher und fertiger, sandte schon nach drei Tagen eine zweifache Lösung der Aufgabe; man könnte setzen, meinte er, wie folgt:

Wer glaubt daß nur verwirrtes Wesen
Der Welt durch Frauen widerfährt,
Ist werth und ist es bald nicht werth
Sich eine solche zu erlesen,
Die ihm sonst keinen Kummer macht,
Als wenn sie wird ins Grab gebracht.

Oder auch in dieser andern Wendung:

Du schreibst die Unruh' hier auf Erden
Zwar nur allein den Weibern zu;
Doch müsse, Spötter, deine Ruh'
Von einer Frau gestöret werden,
Die dir nie Unruh' hat gebracht,
Als da sie dich zum Witwer macht.

Besser lobte beide Strophen höchlich und wollte eine aufnehmen, allein er brütete deshalb doch nicht weniger an seiner eigenen Ausführung. Endlich nach vieler Arbeit und langem Zögern trat er nun auch mit seiner fertig gewordenen Strophe hervor; sie lautete:

Gewiß die von den Weibern sagen
Daß sie die Unruh', die man spürt,
Zum ersten in die Welt geführt,
Die sollten deinen Jammer tragen,
Und lernen daß ihr Spott erst wahr
Auf eines Weibes Todtenbahr'.

Da bekannte denn Canitz seine Strophe weit übertroffen.

Dadurch wurden Günther und Bürger zu Meteoren eines neuen Tages daß sie ihre eigenen Freuden und Leiden sangen, dadurch Klopstock zum Morgenstern unserer neueren Poesie, daß

bei ihm der Dichter und der Mensch Eins und beide groß und edel waren; dadurch ward Herder ein bahnbrechender Genius daß er in der Poesie eine Völkergabe erkannte und durch seine Stimmen der Völker in Liedern auf den Verjüngungsquell für unsere Kunstdichtung hinwies; wie Haydn, der die Melodie des Volksliedes in die Musik einführte, Chorführer einer neuen Periode in dieser ward, so Goethe durch seine Gedichte, seinen Götz und die ersten Faustfragmente in der Literatur.

Die Gliederung der Poesie.

Wie wir in aller Poesie ein plastisches Element haben in der Bildlichkeit der Rede, ein musikalisches im Vers, so kann sie vorwiegend auf Anschauung oder auf Empfindung sich richten und beide ineinander verschmelzen. Der Geist spiegelt die Welt und offenbart sich in ihren Bildern; er webt in der eigenen Innerlichkeit, und spricht die Empfindungen des Gemüths und die seelebewegenden Gedanken aus; er verwirklicht seine Gedanken durch die That, entwickelt sich im Kampfe mit der Welt, und erringt die Versöhnung mit der sittlichen Weltordnung. So ergibt sich eine vorwiegend objective Poesie, die epische, neben der subjectiv lyrischen und die Ineinanderarbeitung beider Elemente in der dramatischen.

A. Das Epos.

Die epische Darstellungsweise.

Wir sind gewohnt die epische Poesie als die objective zu bezeichnen und vorzugsweise Objectivität von ihr zu fordern, und zwar in der doppelten Bedeutung dieses Wortes, wonach es einmal das Gegenständliche, das äußerlich Wirkliche, dann das in sich Begründete, für sich selbst Geltende bezeichnet, wie wenn wir von einer objectiven Wahrheit im Unterschiede von Vorstellungen reden die nur Einzelnen nach deren besonderer Gemüthsbeschaffenheit richtig erscheinen. Der Epiker stellt also nicht die Innerlichkeit des Menschen oder das Seelenleben als solches dar, sondern

er schildert den Weltzustand in dem dasselbe sich ausgeprägt hat, und die Thaten durch die es sich ein äußeres Dasein gibt; er malt die Natur nicht wie sie in den Stimmungen des Herzens sich spiegelt, sondern wie sie in ihrer eigenen Wesenheit uns in festem Umriß vor Augen steht; er entwickelt Gedanken, aber nicht wie der Geist des Menschen von ihnen im Wechsel der Gefühle erfüllt ist, sondern wie sie als allgemein gültige Ideen in ihrem eigenen innern Zusammenhange sich selbst tragen und bewähren. Es ist hier überall das in sich selbständige Leben, das in seiner Freiheit, in seiner unzersplitterten Größe, in seiner Einheit und Harmonie des Innern und Aeußern veranschaulicht und verherrlicht wird, und das Kunstwerk soll als das Abbild dieses Lebens ebenso frei und selbständig erscheinen. Daher verschwindet der Dichter hinter seinem Werke, und statt mit seiner Subjectivität in die Entfaltung der Begebenheiten oder Gedanken bedingend einzugreifen, läßt er dieselben sich in strenger Gesetzmäßigkeit auseinander entwickeln oder im Spiel äußerlich wirkender Kräfte hervortreten.

Die Muse ruft Homer an, die aller Dinge kundige, die wahrhaftige Göttin, daß sie den Zorn des Achilleus singe, daß sie ihm vom vielgewandten Odysseus sage; und nun verkündet er was als Offenbarung vor seiner Seele vorüberzieht, aber diese seine ganze große Seele haucht er dem Werke ein, daß es Leben und Empfindungsfülle gewinne. Der echte Epiker ist Eins mit seiner Zeit, ihn trennt keine Kluft von der Bildung seines Volkes, er ist nur der liederreiche Mund desselben, und ebenso ist er Eins mit seinem Stoff. Die Gefühle welche in diesem die herrschenden sind erkennt er als die treibenden Mächte des eigenen Herzens, und wenn Goethe beim Vorlesen von Hermann und Dorothea in Thränen ausbrach und sagte: „So schmilzt man bei seinen eigenen Kohlen", so beweist dies wie er sein tiefstes Gemüth in das Gedicht ergossen. Aus diesem Liebesbund des Künstlers und des Kunstwerks, aus diesem schweigsamen naiven Einverständniß der Seele des Dichters und der Seele der Welt leitet F. Zimmermann die innige Rührung ab, die uns beim Lesen Homer's ergreift. Nirgends dringt dieser uns seine Reflexionen auf, nirgends spricht er seine Empfindungen über das Dargestellte aus, er legt sie lieber einem der zuschauenden Menschen oder Götter in den Mund, aber er hat die ganze Hoheit und Milde seiner eigenen Natur all seinen Schöpfungen völlig eingehaucht. Wir erkennen sein Vaterlandsgefühl, wenn Odysseus sich sehnt den Rauch des Vaterhauses aufwirbeln zu

sehen, wir ahnen den Muth seiner Brust in der Waffenfreude des Achilleus, aus Andromache's lächelnder Thräne spricht die Innigkeit seines Gemüths uns an, wie die Kindereinfalt seiner reinen Seele aus dem Zurückbeben des kleinen Astyanax vor dem Helmbusch des Vaters; Odysseus und Penelope offenbaren den Erfindungsreichthum seines Geistes, die Treue seines Herzens. Die Objectivität des Epos ist also keine kalte Aeußerlichkeit, sondern sie besteht darin daß das subjective Gefühl des Dichters sich völlig in den Gegenstand ergossen hat und dieser dadurch vom innigsten Gemüthsleben durchdrungen, bewegt und beseelt erscheint.

Goethe's Hermann und Dorothea erhebt sich aus dem Kreise des Idylls in den des eigentlichen Epos nicht blos dadurch daß die größte Begebenheit des Jahrhunderts ihm zum Hintergrunde dient, sondern dadurch daß uns die Geschicke der Welt und der Wandel der Zeit in den Ereignissen der Familie veranschaulicht werden, daß wir sehen wie der Mensch das Beständige der Gesinnung und die Treue für die Natur verschmelzen soll mit der Empfänglichkeit für das Neue, für die Bewegung der Freiheit, damit er und sein Geschlecht weder thatlos erstarre noch in trüber Gärung sich verwirre, sondern die eigenthümliche Wesenheit mit klarem Muth ausbilde und die Cultur der Natur vermähle. In ganz ähnlicher Weise hat Wilhelm von Humboldt eine Abhandlung über dieses Gedicht dahin erweitert daß er an ihm vom Besondern aufsteigend die Gesetze der epischen Poesie nachwies und diese wiederum in einer der Hauptstimmungen des Geistes begründete. Wir wollen den umgekehrten Weg gehen und aus dem Wesen des Geistes ein Bild unserer Dichtung entwickeln.

Unser Leben bewegt sich zwischen den Zuständen einer ruhigen Beschauung, einer uninteressirten Betrachtung der Dinge und einer Erregung der Gefühle, eines bestimmten Empfindens. Die Empfindung eignet den Gegenstand sich an oder schließt ihn von sich aus, er gilt ihr nur insoweit er das innere Selbst berührt, das ihn liebt oder haßt, und danach abstößt oder genießt, oder in der Empfindung hat sich die Seele in ihrer Untrennbarkeit vom Gegenstande und bezogen auf ihn als diesen einzelnen. Die Betrachtung dagegen läßt die Sache in deren eigenen Wesenheit und Selbständigkeit bestehen, sie scheidet das Ich von ihr um beides reiner zu gewinnen, sie ist unparteiisch, sie ist nicht an ein Ding gebunden, sondern geht in ihrer Freiheit von einem zum andern fort, um in den Unterschieden den Charakter des Einzelnen und in der Ver-

bindung des Mannichfaltigen, im Zusammenhange das Ganze zu erkennen. Die Empfindung der Liebe will diesen Mann, dieses Mädchen einzig und immer, aber der Naturforscher will die Verzweigung der Nerven erkennen wie sie in allen Menschen sich findet, und es ist ihm gleichgültig an welchem er seine Entdeckungen macht. Die beschauliche oder beschauende Stimmung will das Object nicht meistern, sondern nur erkennend in sich aufnehmen, nur sein treuer ungetrübter Spiegel sein, und aus dieser gleichmüthigen Lebendigkeit der Seele entspringt die epische Dichtung und deren Objectivität, während die Empfindung in der subjectiven Lyrik sich ausspricht. Jene Ruhe der Betrachtung, die stille Abgezogenheit des Gemüths drückt die alte Sage von der Blindheit der Sänger aus: sie haben die Natur mit offenen Augen angesehen, nun aber blicken sie sinnend den Bildern des Lebens nach, die vor ihrer Seele vorüberziehen. Und die Freude an der reinen Beschauung, dies Bedürfniß des Menschen sich ohne persönliches Interesse und doch mit innigem Antheil in die Betrachtung der Welt zu versenken, die Seele mit dem Inhalte derselben zu erfüllen, sich an dem Wechsel der Erscheinungen zu ergötzen, wir finden sie bei dem Kinde das der Märchenerzählerin lauscht, wie bei dem Orientalen der sich vortragen läßt was der Europäer stoffhungrig in immer andern Romanen liest. Der echte Dichter befriedigt dies Verlangen nach ästhetischer Anregung, indem er zugleich das Gemüth durch die Offenbarung der in allem Besondern waltenden sittlichen Weltordnung und der dadurch aus allen Verwickelungen sich herstellenden Harmonie beruhigt und beglückt. Jeder Dichter lebt in der Gegenwart, denn nur die Gegenwart ist, und die Ewigkeit ist die sich stets gebärende Gegenwart: aber der Lyriker folgt dem Wellenschlag des Augenblicks, der ihn hin und her schaukelt, und er lebt einzig im Gefühl des eben Gegenwärtigen, während der Dramatiker von der Gegenwart aus in die Zukunft blickt, nach dem sich hinwendet was noch geschehen, was als Endzweck aus dem Processe der Dinge hervorgehen soll; der Epiker aber richtet sein Auge auf die Vergangenheit, auf das bereits fertige, in sich vollendete Leben; dieses beschwört sein Zauberspruch für die Gegenwart herauf. Als das bereits Gewordene ist es das Objective, und als das Vergangene und Nothwendige wird es mit Ruhe betrachtet, während der wechselnde Strom gegenwärtiger Empfindungen die Seele mit sich fortreißt, oder das Zukünftige, was erst werden soll, uns wegen der Ungewißheit

des Ausgangs in Spannung, in Besorgniß, in Aufregung versetzt, und jene gleichmüthige Stimmung des Betrachtens aufhebt, die das Epos als die seinige bedarf. Als Odysseus sein eigenes Geschick von Demodokos singen hört, bricht er in Thränen aus, und sofort heißt der König Alkinoos den Sänger innehalten, weil sein Lied nicht Alle erfreue.

Die epische Kunst ist die Wiedergeburt der Plastik innerhalb der Poesie; wie diese arbeitet sie für die Anschauung, wie diese gibt sie ihren Gestalten die vollrunde, in sich geschlossene Lebenswirklichkeit, oder sie erreicht die ihr gebotene Objectivität dadurch daß alles Besondere in ein gleiches klares Licht tritt, daß es ein selbständiges Dasein und eine eigene Beseelung hat, daß es nicht als ein Verschwindendes erscheint, das auch nicht sein könnte, sondern als ein in sich Bedeutsames, als ein Ewiges und Wesenhaftes. Aber das innere geistige Wesen muß auch vollständig zur Erscheinung kommen. Das Unsagbare des Gefühls, das erhabene Verstummen vor dem Unendlichen in Klopstock's Messias ist unepisch: die Empfindung muß ihr geflügeltes Wort, die Gesinnung ihre sichtbare That finden. Wenn ein Homerischer Held etwas denkend erwägt, so ist das ein Sprechen zu seiner eigenen Seele, und die weise Mäßigung der eigenen Brust erscheint zugleich als die Pallas Athene, welche den Peleussohn mahnend am blonden Haupthaar faßt. Was ein Jeder innerlich ist das wird ohne Heuchelschein offen in seinen Worten und Werken dargelegt. Zustände des Gemüths gibt der Epiker durch Handlungen kund, in welchen sie objectiv werden. Als die Burgunden zu den Hunnen kommen, da küßt Chriemhild den Giselher, aber den Günther küßt sie nicht; wie Hagen dies sieht, da bindet er den Helm fester. An dem äußern Zeichen daß sein Schild von Schwertern nicht zerhauen sei, erkennt Chriemhilde daß ihr Gemahl Siegfried ermordet worden. „Warum schweigst du und zeigst du mit Lächeln deine Zähne?“ fragt Sal bei Firdusi.

Wie die Bildsäule rings von ununterbrochenen Linien umschrieben ist, denen das Auge sanft fortgleitend folgt, bis es zum Ausgangspunkte der in sich geschlossenen Formen zurückkehrt, so gewinnen wir ferner den Ausdruck der Objectivität in der Dichtung dadurch daß die Schilderung eine durchgängige Stetigkeit hat, daß in ihr keine Sprünge und keine Lücken eintreten, sondern daß wir Schritt vor Schritt oder von einem Moment zum andern vorangehend zum Ziele kommen, daß Raum und Zeit in unserer

Vorstellung im Zusammenhange durchmessen und erfüllt werden. Allerdings bringt dies auch eine Kleinmalerei und eine gewisse Breite mit sich, aber sie sind dem Epos nothwendig, das nur so das glaubhafte Abbild der Wirklichkeit wird. Ein einiger Faden durchschlingt das Ganze, die Begebenheiten sind miteinander verkettet, die Gedanken nach dem logischen Gesetz miteinander verbunden; die Willkür der Individualität, die vom Hundertsten aufs Tausendste kommt, hat hier keine Stelle, wo das Sachliche in seiner Gediegenheit, in seiner Fülle, in seiner Realität hervortreten soll, wo statt der vielen Möglichkeiten, mit denen die Vorstellung spielt, vielmehr die eine nothwendige Wirklichkeit dargestellt werden soll. Nichts wird für die Ahnung blos angedeutet, sondern das Seiende, das Gewordene wird in der ganzen Macht und Deutlichkeit seiner Erscheinung veranschaulicht.

Wir wollen das Gesetz der Stetigkeit durch ein oder das andere Beispiel erläutern. In der Edda wird nicht die Sage erzählt um sie dem Hörer mitzutheilen, sondern sie wird als bekannt vorausgesetzt, und nur ein einzelner Punkt wird je nach der Stimmung des Dichters herausgegriffen um ihn im Glanz der Dichtung zu betrachten und dadurch die gleiche Stimmung im Hörer zu erwecken; das Vorhergehende, das Nachfolgende wird gelegentlich angedeutet, kühne Uebergänge durchbrechen die gleichmäßige Entfaltung, und Sprünge herrschen statt des ruhigen Fortgangs: die Edda ist lyrisch. So wird Sigurd's Mord mit den paar Zeilen erzählt, nachdem gesagt ist daß die Schwäger beschlossen den Guttorm dazu zu veranlassen:

Leicht aufzureizen
War der Uebermüthige;
Bald stand der Stahl
Sigurd im Herzen.

Das ist lyrisch gewaltig, eine ergreifende Kürze statt der behaglichen Breite, die das Epos verlangt. Wir finden diese im Nibelungenlied, wo Siegfried's Tod der Gemahlin durch den Traum angedeutet ist, wo er hinauszieht auf die Jagd, wo er den Wettlauf nach dem Brunnen macht, und Zug für Zug alles was er oder was Hagen thut in ununterbrochener Folge alle einzelnen Augenblicke ausfüllend erzählt wird. Wir finden sie in der Ilias, wo stets ein Wort das andere gibt, eine That die andere hervorruft, wo wir sehen wie die Helden aufstehen, sich rüsten, in die

Schlacht ziehen, zum Abendmahl heimkehren, und wie der labende Schlummer auf sie herabsinkt.

Die epische Objectivität verlangt daß Alles aus den handelnden Charakteren, aus den Begebenheiten selbst fließe, jede Verschlingung und jede Lösung sich ohne des Dichters Willkür und sichtbares Zuthun aus der Sache selbst ergebe. Diese Verkettung der einzelnen Ereignisse untereinander bedingt die Stetigkeit in den Kampfschilderungen der Ilias und der zweiten Hälfte des Nibelungenliedes, namentlich im Streit der berner Helden. Aus der Vollständigkeit und Geschlossenheit folgt die Deutlichkeit des Bildes. So schildert Walther von der Vogelweide seine nachdenkliche Stellung:

Ich saß auf einem Steine,
Da deckt' ich Bein mit Beine,
Darauf der Ellenbogen stand;
Es schmiegte sich in meine Hand
Das Kinn und eine Wange.

Von einem Bein zum andern, von da zum Ellenbogen, zur Hand und zu Kinn und Wange wird unser geistiges Auge in einer ununterbrochenen Linie hingeleitet. — Im herrlichen indischen Gedicht Savitri bricht die Nacht im Walde über die treuliebenden Gatten herein; Satjavat haut einen Ast ab und zündet ihn zur Fackel an.

Zur Wehre führte Satjavat die Axt in seiner rechten Hand,
Und mit der Linken fasset' er die linke Schulter Savitri's;
Sie aber mit der Linken trug den Brand, und schlang den rechten Arm
Um Satjavat. So wanderten die beiden durch den finstern Wald.

Die successiv sich aneinander reihenden Vorgänge bei Isfendiar's Tod gibt Firdusi in strenger Folgerichtigkeit:

Matt sank sein Haupt, schlaff wurden seine Glieder,
Der Bogen glitt aus seiner Rechten nieder,
Er hielt sich an des Rosses Mähnen sterbend,
Mit Blut den Boden roth wie Tulpen färbend.

Byron zeichnet uns die um den ohnmächtigen schiffbrüchigen Don Juan beschäftigte Haidee:

Ihr Mündchen neigte sich zu ihm gewandt
Als ob es seines Mundes Hauch erspüre,
Und streichelnd rief der Jugend warme Hand
Die Lebensgeister von des Todes Thüre,

Und wusch die kalte Stirn und hielt umspannt
Den Puls, damit sie ihn zum Leben schüre,
Und ihrem weichen Druck und sanften Pflegen
Kam eines Seufzers leiser Dank entgegen.

Wie hier im Einzelnen, so finden wir die gleiche Stetigkeit und Vollständigkeit und die dadurch erzielte epische Anschaulichkeit auch in Goethe's Hermann und Dorothea. Von der Schwüle des Mittags bis zum dämmernden Abend mit seinen donnernden Wolkenmassen und seinem heraufsteigenden Monde durchleben wir den ganzen Tag, und wir geleiten Hermann nach dem Brunnen, nach dem Dorfe, nach dem bereits bekannten Birnbaum, bis wir wieder mit ihm über die Schwelle des älterlichen Zimmers treten. So wandelt Dante mit gleichem festen Schritte durch die Kreise der Hölle, den Berg der Reinigung hinan und in den himmlischen Sphären, und seine Seele wird für uns zum Spiegel der ganzen Welt und ihrer Geschichte. In der Odyssee holt Penelope den Bogen des Odysseus. Da wird in vielen Versen geschildert wie dies geschieht. Sie steigt hinauf zum Gemach, nimmt den Schlüssel von Erz mit dem elfenbeinernen Griffe, und geht zur hintern Kammer hinab, wo die Kleinode des Königs ruhen. Dort tritt sie auf die eichene Schwelle, löst den Riemen vom Ring der Pforte, steckt den Schlüssel hinein und schiebt den Riegel zurück; krachend breiten die Thürflügel sich auseinander, und sie geht hin zur Wand, sie reckt sich empor und enthebt dem Nagel den Bogen. Homer beschreibt uns das Haus des Odysseus nicht, aber er erzählt uns den Weg der Penelope, und so gewinnen wir ein Bild des Hauses, indem wir ihrem Gang durch dasselbe folgen.

Die Stetigkeit führt zur Vollständigkeit. Die epische Einheit erscheint in der Totalität der einzelnen Bilder und in deren Zusammenhange, sie erscheint im Gleichgewicht der einzelnen Theile, das der gleichmüthigen Seelenstimmung entspricht. Aber die Objectivität der Darstellung verlangt daß jede Gestalt im Epos wie in der Wirklichkeit ihr selbständiges Leben und Bestehen habe, und wenn der Dramatiker seine Gestalten um Eines Zweckes willen schafft und in ihrer Wechselwirkung ineinander verschränkt, stellt sie der Epiker nebeneinander und weiß eine jede so zu entfalten daß sie sich selbst genug und für sich etwas Ganzes sein könnte. Er bildet im Reliefstil, wie diesen Phidias und Thorwaldsen mustergültig angewandt; ein gemeinsamer Geist durchdringt den ganzen Zug um den Fries des Parthenon, aber von diesen Reitern,

diesen Jungfrauen ist auch jede Figur ein frei entfaltetes Wesen für sich, während in der malerischen Gruppe gar oft eines um des andern willen da ist, und alles Einzelne auf einen Mittelpunkt bezogen wird wie im Drama. Die dramatische Einheit vergleiche ich darum dem animalischen Organismus, in welchem Ein Herz der Ausgangs- und Endpunkt wie die bewegende Mitte aller Adern und Lebenssäfte ist, der somit ein in sich festgeschlossenes Ganzes bildet. Die Einheit des Epos aber ist die der Pflanze. Hier ist jeder Zweig eine Individualität für sich, und der Stamm erscheint nur als der gemeinsame Mutterboden der Zweige, die sich von ihm aus in die Lüfte erheben, ohne daß die Blätter des einen in die des andern übergingen, und so der Trieb absteigend wieder zum Stamm zurückkehrte. So stehen die Homerischen Helden nebeneinander, so sind die einzelnen Abenteuer des Odysseus aneinander angelagert; sie bilden ein Ganzes, wie Aeste und Zweige eines edeln Stammes sich zur Krone wölben.

Einheit und Stetigkeit der epischen Darstellung werden am besten erreicht werden, wenn die Begebenheiten sich im Verlauf einer kurzen Zeit ereignen, sodaß der Dichter alle Momente derselben ausfüllen kann, wie Goethe in Hermann und Dorothea. So hat Homer aus den zehn Jahren des Troianischen Kriegs ein paar Tage herausgewählt, an denen die Heldenkraft sich am herrlichsten entfalten, die er vom jedesmaligen Aufleuchten der Morgenröthe bis zum Glanz der Sterne schildern konnte; so geleiten wir den Odysseus nur auf dem Ende seiner Fahrt, nur in den Entscheidungskampf, und erfahren seine frühern Schicksale durch Erzählung. Das Nibelungenlied entspricht in seiner gewaltigen zweiten Hälfte der hier aufgestellten Forderung, der weder der Tristan noch der Parcival völlig, aber doch in ihrem eigentlichen Kerne genügen. Tasso, Milton, Klopstock haben hier dem antiken Muster glücklich nachgestrebt. Im Graf von Habsburg, im Kampf mit dem Drachen hat Schiller Alles in Einem Moment zu vereinen gewußt.

Die Weltlage in welcher, der Boden auf welchem die Handlung vor sich geht, ist im Gemälde wie in der Dichtung zur Grundlage zu nehmen. In der bildenden Kunst ist es zunächst das Costüm das uns die Zeit veranschaulicht, was in der Poesie mehr durch Lebensansichten und Sitten geschieht. Das Epos gestattet hier eine größere Breite auch in der Erwähnung der äußern Erscheinung als das Drama, das bei der Aufführung diese dem

Auge selber bietet; darum soll dort der Einfluß der Weltlage auf die Ziele der Menschen betont werden, der Kampf der allgemeinen Interessen oder Empfindungen mit dem individuellen Streben zu Tage kommen. Goethe's Hermann und Dorothea stehen im deutschen Bürgerhaus, aber die französische Revolution, die den Umschwung der ganzen Zeit heranführt, wird die Veranlassung daß die einander bestimmten Herzen sich finden; im engen Kreise spiegelt sich Europas Geschick. So sehen wir in Schiller's Tell zugleich den Uebergang der ritterlichen in die bürgerliche Cultur, wie der Dichter selbst von diesem Stoffe bemerkt daß er aus dem Bergthal den Blick in die freie Weite öffne.

Auch wo der Epiker Empfindungen ausspricht, thut er es so daß alle Schwelgerei des Gefühls, aller lyrische Selbstgenuß der Wehmuth und der Lust vermieden und die Empfindung durch die Gegenstände geschildert wird die sie hervorrufen. Das sehnende Langen und Bangen in schwebender Pein der noch ungestandenen Liebe, dies Grundthema der Lyrik ist darum weit weniger Stoff des Epos als die Liebe der Verlobten und der Gatten, die als fortdauernde und befriedigte Herzensgewalt ein Zustand des gemeinsamen Lebens geworden ist, deren Treue sich nun in Conflicten und in zeitweiliger Trennung zu bewähren hat. Dies gilt von der Odyssee wie von der Kudrun und von Nal und Damajanti. Sie sind echt episch; die reizenden Seelengemälde und Gefühlsoffenbarungen in Wolfram von Eschenbach's Titurelfragmente strahlen im Glanz lyrischer Schönheit. Manchmal scheint auch bei Homer die Situation lyrisch zu werden, aber gerade dann kann man die Eigenthümlichkeit der epischen Darstellungsweise bei ihm studieren. So erzählt Andromache bei Hektor's Abschied wie Achilleus ihr den Vater und sieben Brüder erschlagen habe, weshalb nun Hektor ihr Eins und Alles sei; darum bleibt bei seinem Tod ihr kein Trost, sondern nur Gram. Und so wird ihr künftiges Los vor Hektor's Auge sogleich zum Bilde: nichts jammert ihn so sehr, als daß ein Achäer die Weinende wegführen wird, den Tag der Freiheit ihr raubend, und sie in Argos um den Webstuhl eines andern Weibes gehen oder mühsam Wasser herbeitragen muß. In der Anrede des Odysseus an Nausikaa tritt diese zuerst lebendig vor uns hin, wenn er nicht weiß ob er eine Göttin oder eine Jungfrau in ihr anreden soll, wenn er ihre Aeltern, ihren Bräutigam glücklich preist, wenn er sie mit der Palme in Delos vergleicht; seine Bitte um Schutz wird dann durch die

Erzählung von seiner Noth motivirt, und der Segenswunsch für sie ist ein Gemälde des häuslichen Glücks befriedigter Liebe.

Auch Gottfried von Strasburg weiß die Liebesseligkeit von Tristan und Isolde durch die Schilderung ihres Lebens im Wald und in der Minnegrotte zu veranschaulichen. Und als Tristan's Mutter den Tod ihres Gemahls erfährt, da läßt der Dichter sie sich keineswegs in lyrischen Klagegesängen ergießen, sondern er zeichnet sie wie sie gleich einer Niobe in ihrem Gram erstarrt; sie weint keine Thräne, ihr Herz ist versteint, ihre Zunge verstummt, sie stirbt indem sie ihren Sohn gebiert.

Herrlich zeichnet Firdusi den Mutterschmerz Tehmime's, als sie die Kunde erfährt wie ihr Sohn Sohrab mit seinem Vater Rustem gekämpft ohne daß beide einander erkannt, und der Sohn durch des Vaters Hand erschlagen sei. Sie klagt über den Gefallenen, aber das Wort genügt ihr nicht um zu sagen was sie empfindet, und die tiefe Innerlichkeit ihrer Gefühle gibt sie durch eine Reihe äußerlicher Handlungen sichtbar kund.

Als ob das Blut in ihren Adern starrte,
Sank leblos auf die Erde sie, die harte,
Dann raffte sie sich plötzlich wieder auf
Und ließ aufs neue ihren Klagen Lauf.
Blut weinte sie, nicht Thränen um den Sohn,
Drauf ließ sie Sohrab's Diadem und Thron
Sich holen, netzte sie mit Thränengüssen,
Und rief: „O hehrer Baum, nun ausgerissen!"
Das Roß ward ihr gebracht, geschwind von Schritten,
Das er in alter froher Zeit geritten;
Den Kopf des Renners an den Busen preßte sie,
Mit heißen Zähren seine Mähnen näßte sie,
Sie küßte ihm die Stirn mit Jammerruf,
Und drückte ihr Gesicht auf seinen Huf.
Sie streichelte des Sohnes Festgewand,
Als wär' es selbst ihr Sohrab, mit der Hand.
Den Panzer holte sie, das Schwert, den Speer,
Den Bogen und die wucht'ge Keule her;
Sie nahm den gold'nen Zügel, nahm den Schild
Des Sohnes, und zerschlug die Stirn sich wild,
Ergriff den Fangestrick von hundert Ellen
Und schleuderte ihn weit hinweg; den hellen
Brustharnisch küßte sie, die Kriegerhaube,
Und rief: „O Leu, so liegst du nun im Staube!"
Sie zog die scharfe Klinge des Sohrab,
Lief zu dem Pferd und schnitt den Schweif ihm ab.

Was sie an Gold und reichbezäumten Rossen
Besaß, gab sie den Armen hin. Verschlossen
Ward ihr Palast, ihr Thronsitz sank in Trümmer.
Was ohne Sohrab galt ihr Prunk und Schimmer?
Des Schlosses Thore wurden schwarz verhüllt,
Mit Staub so Saal als Festgemach erfüllt.
Die Mutter ließ die reichgeschmückten Hallen,
Daraus Sohrab entflohn, in Schutt zerfallen;
Sie weinte Tag und Nacht in ihren Leiden,
Und lebte noch ein Jahr nach Sohrab's Scheiden.
Dann starb sie; Gram war ihres Todes Keim,
Und ihre Seele ging zu Sohrab heim.

Die epische Sprache gibt das reiche Leben und die behagliche Ausbreitung des Stoffes wieder, und wie dieser offen vor dem Auge des Beschauers daliegt, so bewegt sie sich in klarer Leichtigkeit; wie die Gestalten frei für sich dastehen, so sind auch die Sätze nicht ineinander verschlungen oder eingeschachtelt, nicht voneinander abhängig gemacht, sondern einfach aneinander gereiht. Für das was in der Natur wie in der Sitte sich in gleicher Weise wiederholt, hat der Epiker mit Recht auch stets dieselbe wiederkehrende Ausdrucksform.

Als den rechten epischen Vers habe ich früher schon den Hexameter erwähnt; als ein absteigendes Maß eignet er sich für die betrachtende Darstellung, die ihrer Sache bereits sicher ist, sie nicht erst erstreben muß; aber die Cäsuren verleihen ihm die Kraft des Aufschwungs und die Mannichfaltigkeit der Bewegung; ich füge hinzu daß diese dadurch erhöht wird daß statt der zweiten Länge der fünf ersten Füße stets auch zwei Kürzen stehen können. Der Slokas der Indier ist ihm ähnlich, aber jede seiner Hälften hat einen Theil der ganz fest steht, während im andern, dem ersten, die vier Silben ganz nach Willkür Kürzen oder Längen sein können:

⏓ ⏓ ⏓ ⏓ | ⏑ ´– ´– ⏑ ‖ ⏓ ⏓ ⏓ ⏓ | ⏑ – ⏑ –.

So wird die feste Gesetzlichkeit und Regelmäßigkeit und die freie Bewegung äußerlich nebeneinander gelassen, statt daß sie innerlich verschmolzen wären, und so geben die zwei accentuirten Längen der ersten Hälfte ein unversöhntes hartes An- und Abprallen, die iambische Dipodie am Ende des Ganzen einen ruhigen Ausgang.

Wen Gefahren zurückhalten der steigt nimmer zum Glück empor;
Doch wer Gefahren Trotz bietet steigt empor, wenn er leben bleibt.
Bei der Lampe, des Herds Flammen, bei Mond, Sternen und Sonnenschein
Fern von des Mädchens Rehaugen liegt die Welt mir in Finsterniß.

Der Poesie der Anschauung entspricht der reimlose Vers; das Mittelalter, das den Reim anwendet, drückt auch darin ein Vorwiegen der Innerlichkeit, ein Hereindringen lyrischer Elemente aus, die bei Tasso den epischen Kern völlig überwuchern, sodaß unter diesen blütenreichen Schlingpflanzen der eigentliche Stamm kaum sichtbar bleibt.

Von der achtzeiligen Stanze, welche die italienischen Epiker anwenden, sagte schon Schiller daß die Liebe sie geschaffen habe. Vier Zeilen, deren erste und dritte, zweite und vierte aufeinander reimen, drücken schon Verlangen und Erfüllung aus, indem die Klänge der beiden ersten Verse in den beiden andern ihr Echo finden, oder es scheint in ihnen ein Gedanke, ein Bild abgeschlossen; da breitet sich aber derselbe Inhalt von neuem aus oder die Betrachtung zieht neue Gegenstände heran, eine fünfte Zeile reimt auf die erste und dritte, eine sechste auf die zweite und vierte, und nun geben zwei untereinander reimende Schlußverse dem Ganzen ein ruhiges Ausklingen, eine haltungsreiche Vollendung und Befriedigung. Musterhaft hat Goethe die Stanzenform in den beiden Zueignungen der Gedichte und des Faust gehandhabt; ein gutes Beispiel kann uns auch Platen geben:

O goldne Freiheit, der auch ich entstamme,
Die du den Aether wie ein Zelt entfaltest,
Die du, der Schönheit und des Lebens Amme,
Die Welt ernährst und immer neu gestaltest,
Vestalin, die du des Gedankens Flamme
Als ein Symbol der Ewigkeit verwaltest;
Laß uns den Blick zu dir zu heben wagen,
Lehr' uns die Wahrheit, die du kennst, ertragen!

Dante's Terzinen sind ein trefflicher Ausdruck für die Stetigkeit und den innigen Zusammenhang des Epos, indem stets der mittlere Vers der einen mit dem ersten und dritten der andern durch den Reim verbunden wird, und so eine ununterbrochene Reimkette das Ganze umschlingt. Faust's Monolog am Anfang des zweiten Theils zeigt Goethe's Meisterschaft auch in dieser Form, da sie dem Inhalt vollkommen gemäß ist, der die Zustände

einer zu neuem Leben erwachenden Seele in die Anschauungsbilder des Sonnenaufgangs verschlingt und verwebt.

Das Metrum Firdusi's hat folgendes Schema:

◡— — ◡— — ◡— — ◡—

Platen hat es einmal in der Uebersetzung einiger Verse nachgebildet:

O Herr, dem die Herrschaft der Welt angehört,
Und dem mein Gemüth hier Gehorsam beschwört,
Du schirmst was erhöht ist, du schirmst was gering,
Das Weltall es ist nicht, du bist jedes Ding.

Es liegt ein kräftiger Schwung in diesem Versmaß, es geht einen gewaltigen Heldenschritt voll Würde und Nachdruck, und wenn die Cäsur so einschneidet daß der Creticus zu Tage tritt (—◡— —◡—: Wir ziehn immerdar freudevoll kühn voran), so erklingt es wie Musik zum Waffentanz. Aber wir gerathen im Deutschen in Gefahr es hüpfend zu lesen, und amphibrachisch (◡—◡ ◡—◡) vorzutragen.

Der Nibelungenvers kommt dem Hexameter am nächsten. Wie der Hexameter sechs betonte Längen am Anfang seiner sechs Füße hat, so besteht jener aus sechs Hebungen, denen die Senkungen oder unbetonten Silben vorangehen oder nachfolgen können, was bald den iambischen, bald den trochäischen Charakter des Verses bedingt; da die mittelhochdeutsche Verskunst sich ausschließlich an das logisch Bedeutende hält, so zählt sie nur die Hebungen, und läßt nicht nur die Stellung der Senkungen frei, sondern dieselben können ganz fehlen. Wie es dem Dichter gefällt oder wie der Sinn es erfordert, kann der Vers aufsteigenden oder absinkenden Gang annehmen. Wird der regelmäßige Tonfall durch das Zusammenstoßen zweier Hebungen ohne vermittelnde Senkung unterbrochen, so gibt dies den Ausdruck des Schroffen, Auseinanderprallenden, und kann von großer Wirkung sein, z. B. die stáhlhárten Hélme, ihm ántwórtete Hagen. Vor der ersten Hebung kann auch ein mehrsilbiger Auftakt stehen, wodurch der Vers ein anapästisches Gepräge erhält, wie in der Trotzrede Hildebrand's gegen Hagen: Nun wer wár's der auf dem Schilde vór dem Wásgesteine saß! — Rieger charakterisirt die Nibelungenstrophe in der erwähnten Abhandlung also:

„Sie hat vier Verse, die paarweise reimen, aber jeder derselben ist in zwei ungleichartige Glieder getheilt, die für sich genommen sich selbst als Verse verhalten. Diese Gliederung verschafft dem Vers dieselbe erhöhte Behendigkeit wie einem taktischen Körper die Aufstellung in kleinern Abtheilungen; die Vorzüge eines raschen leichtgeschürzten Ganges werden aus dem alten kürzern Verse Otfried's in den neuen großartiger angelegten gerettet. Auf der Ungleichartigkeit der Glieder beruht ihre organische Einheit in einem höhern dritten, auf diesem sinnvollen Gegensatz innerhalb des Verses sein Ausdruck und seine Schönheit. Durch Ausdehnung des letzten Verses über das Maß der übrigen fällt der Schluß kräftig und bedeutend ins Ohr. Der erste Halbvers besteht gewöhnlich aus drei Hebungen mit klingendem Schlusse, aber es sind ihm auch vier mit stumpfem Schlusse gestattet; der zweite Halbvers der drei ersten Zeilen immer aus drei, der der vierten aus vier Hebungen mit stumpfem Schlusse. Es liegt eine feine Schönheit dieser Strophe darin, daß sie in den klingenden ersten und den stumpfen zweiten Halbversen ein weibliches und männliches Element, um an die wirklich sinnvollen Ausdrücke zu erinnern welche die neuere Zeit für klingenden und stumpfen Reim braucht, in systematischem Gegensatze vereinigt. Der erste Halbvers klingt sanft und ruhig aus, der zweite bricht kurz und scharf ab. Die Formen der romanischen Dichtung, die nur klingenden Reim zulassen, machen uns unfehlbar einen weichlichen Eindruck; der klingende Schluß wirkt auf ein Sichgehenlassen des Gefühls, der stumpfe auf ein kräftiges Anspannen. Um so bedeutender wirkt dann aber dies männliche Princip, wenn es im ersten Halbvers einmal ausnahmsweise durchbricht und so in einem ganzen Verse allein herrscht; und solche Verse werden fähig einem entsprechenden Inhalt mit großer Wirkung zum Ausdruck zu dienen und sich gewaltig aus ihrer Umgebung hervorzuheben."

Da Gervinus gar so sehr beim Lesen des Nibelungenliedes ermüdete „über den armen Reimen und der trockenen, klanglosen Sprache", so gebe ich einige Proben der herrlichen Verskunst zunächst von ein paar Halbversen mit männlichem Schluß.

Hagen's wilder Trotz in der schrecklichen Lage beim Brande des Saals liegt in dem Rath den er gibt:

Swen twinge dürstennes nôt   der trinke hie daz bluot

Simrock übersetzt:

Wen der Durst bezwinget der trinke hier das Blut.

Wieviel energischer aber wird der Vers wenn wir ihn metrisch treu wiedergeben:

Wen bezwingt des Durstes Noth der trinke hier das Blut.

Beim Anblick des erschlagenen Gatten spricht Chriemhild nur eine kurze Klage, aber mit Recht bemerkt Rieger daß diese wenigen Worte, mit der erschreckenden Wahrheit, die man sonst nur an Shakespeare kannte, aus der Seele geschöpft, uns zeigen wie der Schmerz dieses gewaltigen Weibes im Augenblick seiner Entstehung ihre ganze Thatkraft ergreift und eine alleinherrschende Rachsucht erzeugt; sie enthält das ganze Motiv zum zweiten Theile des Epos. Und gerade die Zeile wo dieser Umschwung im Gemüthsleben vollendet zu Tage tritt, hat den ersten Halbvers in der besprochenen Form:

Dô rief trûreclichen diu künneginne milt:
„wê mir dises leides. nu is dir doch dîn schilt
mit swerten nit verhouwen: du bist ermorderot.
wess ich wer ez het getân, ich riete im immer sînen tôt.“

Simrock übersetzt:

Da rief in Trauertönen die Königin mild:
„O weh mir dieses Leides! Nun ist dir doch dein Schild
Mit Schwertern nicht verhauen: dich fällte Meuchelmord.
Wüßt' ich wer's vollbrachte, ich wollt' es rächen immerfort.“

Wieviel bedeutsamer wird der Schluß wenn wir sinn- und formtreu sagen:

Wüßt' ich wer es hat gethan, den Tod ihm sänn' ich immerfort.

Wie innig sich das Metrum dem Gedanken anschmiegt, zeigt der anfangs gehemmte, mühevolle Gang, der dann leicht und ebenmäßig endigt, in einer andern Strophe die eine Fahrt auf dem Wasser schildert und an die bekannten Schlegel'schen Hexameter auf den Hexameter erinnert:

Sîfrit dô balde ein schalten gewan,
von stade er schieben vaste began.
Gunther der küene ein ruoder selbe nam.
dô huoben sich von lande die snellen rîter lobesam.

Viel bewundert ist die Strophe von Volker's Saitenspiel:

Dô klungen sine seiten daz al das hûs erdôz.
sin ellen zuo der fuoge diu wâren beidiu grôz.
süezer unde senfter gigen er began:
do entswebete er an den betten vil manegen sorgenden man.

Da klangen seine Saiten daß all das Haus erdoß.
Seine Kunst und seine Stärke die waren beide groß.
Süßer, immer süßer geigen er begann;
Da spielet' er in den Schlummer so manchen sorgenden Mann.

Die Gudrunstrophe ist eine Umbildung der Nibelungenstrophe und unterscheidet sich von ihr dadurch daß sie dem dritten und vierten Verse klingenden Schluß, weibliche Reime, und dem letzten Halbvers fünf Hebungen gibt; Proben sind hinlänglich in den früher mitgetheilten Stellen vorhanden.

Wenn man zwischen Epos und Epopöe unterscheidet, so versteht man unter jenem ein Werk das auf dem Worte (ἔπος), der mündlichen Ueberlieferung und damit volksthümlichen Ausbildung der Sage ruht, während die Epopöe die Schöpfung des einzelnen Dichters ist, der zwar auch den Stoff aus der Geschichte empfangen wird, aber in einer Zeit wirkt wo die Literatur schon an die Stelle des Mythos getreten ist. Die großen Volksepen sind allerdings Producte aus der Jugendzeit der Nation, sie sind nicht zu erfinden, nicht nachzuahmen, aber daß damit der spätern Zeit die epische Poesie nicht versagt sei, hat Milton und Byron in England, hat aufs Herrlichste Goethe in Deutschland durch Hermann und Dorothea dargethan. Ihm schließt sich Heyse's Thekla an, ein Bild des untergehenden Griechenthums und aufgehenden Christenthums im Spiegel einer individuellen Geschichte. Aber wenn es bisjetzt noch nicht völlig gelungen ist die großen Helden der Weltgeschichte, einen Alexander, Cäsar, Karl oder die Geistesheroen wie Paulus, Luther zum Mittelpunkt eines historischen Epos in künstlerischer Vollendung zu machen, so brauchen wir damit noch nicht die Hoffnung auf die Lösung solcher großen Aufgaben als eine verkehrte bezeichnen zu lassen. Schiller war seiner Natur nach zu wenig Epiker, doch trug er sich einmal mit dem Plane Friedrich den Großen zu besingen, und was er darüber an Körner schreibt das liest sich wie eine Darstellung der Gesetze und Forderungen die ein Dichter auf dem Felde des Geschichtsepos zu erfüllen hat. „Die Idee ein episches Gedicht aus einer Action Friedrich's II.

zu machen ist gar nicht zu verwerfen, nur kommt sie für sechs bis acht Jahre für mich zu früh. Alle Schwierigkeiten die von der so nahen Modernität des Süjets entstehen, und die anscheinende Unverträglichkeit des epischen Tons mit einem gleichzeitigen Gegenstande würden mich so sehr nicht schrecken. Ein episches Gedicht im 18. Jahrhundert muß ein ganz anderes Ding sein als eines in der Kindheit der Welt. Und eben das ist's was mich an dieser Idee so anzieht. Unsere Sitten, der feinste Duft unserer Verfassungen, Häuslichkeit, Künste, kurz alles muß auf eine ungezwungene Art darin niedergelegt werden und in einer schönen harmonischen Freiheit leben, sowie in der Iliade alle Zweige der griechischen Cultur anschaulich werden. Auch über die Epoche aus Friedrich's Leben, die ich wählen würde, habe ich nachgedacht. Ich hätte gern eine unglückliche Situation, welche seinen Geist unendlich poetischer entwickeln läßt. Die Haupthandlung müßte womöglich sehr einfach und wenig verwickelt sein, daß das Ganze immer leicht zu übersehen bleibe, wenn auch die Episoden noch so reichhaltig wären. Ich würde darum immer sein ganzes Leben und sein Jahrhundert darin anschauen lassen."

Die Volksthümlichkeit des Stoffs und der Form, das Abbild des gesammten Weltzustandes ist von Schiller ebenso richtig gefordert wie eine besondere Begebenheit als Haupthandlung, in deren Verlauf vieles sich einflechten läßt, während sie doch das Herrschende bleibt. Es ist ja gerade echt episch die Vergangenheit an geeigneter Stelle, wo sie fortwirkendes Motiv für die Gegenwart ist, erzählend hereinzuziehen. Schiller spricht noch außerdem von der Erfindung einer Maschinerie. Man verstand darunter die Götterwelt, die in den alten Volksgesängen dem Volksglauben gemäß über den Menschen waltet und sichtbar in die Geschicke der Helden eingreift; sie veranschaulicht dichterisch das Walten der sittlichen Weltordnung in der Geschichte, und läßt erkennen wie alles Große im Zusammenwirken göttlicher und menschlicher Thätigkeit erfolgt. Ohne den Zusammenhang mit dem religiösen Glauben ist sie allerdings eine bloße Maschinerie, kein Glied des lebendigen Organismus, und ihre Anwendung bei Camoens wunderlich genug; Venus und Bacchus spielen ihre Rolle neben den christlichen Heiligen und sagen gelegentlich selbst sie seien nur gemachte Blumen um dem Liede Reiz zu leihen. Auch die Allegorien welche Voltaire's Henriade an ihre Stelle setzt sind frostig und geschmacklos. Nach unserer Geistesbildung treten die geistigen Wunder an

die Stelle der äußerlichen; die Tiefe des Gemüths soll erschlossen werden, und im Verlauf anziehender, spannender Begebenheiten, in der Lösung der aus den Charakteren fließenden Verwickelungen wollen wir die alldurchwaltende Vorsehung erkennen, den unsichtbaren Gott, dessen Gerechtigkeit und Gnade im Geschicke der Menschen und Völker sich sichtbar bezeugt. Wird dies erreicht, dann wird sicherlich die Behauptung Gottschall's bewährt: ein historisches Epos im Schiller'schen Sinne werde ebenso hoch über dem historischen Roman stehen wie Goethe's Hermann und Dorothea über den modernen Dorfgeschichten. Aber nur wer wie Dante die Wissenschaft seiner Zeit in sich aufgenommen hat und in männlich großer Seele den Schmerz und das Heil seines Volks trägt, wird ein solches Werk vollenden.

Will man in der epischen Poesie selbst ein Bild für den epischen Dichter suchen, so kann kein prächtigeres und in sinnlicher Anschaulichkeit erhabeneres gefunden werden als das des Zeus auf dem Ida, das den dreizehnten Gesang der Ilias eröffnet. Der Götterkönig, der in sicherer Hand der Menschen Geschicke wägt, hat Hektorn und den Troern Ruhm verliehen und sie den Schiffen der Achäer nahe gebracht; dort läßt er nun den Kampf forttoben, er aber wendet sein Angesicht vom blutgetränkten Schlachtfeld hinweg, fernhinschauend nach dem Land der Thrakier und Hippomolgen, die nur von Milch sich nähren und jede Gewaltthätigkeit scheuen, die gerechtesten unter den Menschen. So verknüpft der Dichter die beiden Enden der menschlichen Natur, den Drang der Freiheit, der rastlos beweglich Neues schafft und den Kampf der Geschichte kämpft, und die stille Genügsamkeit in der friedlichen Ordnung eines kleinen Kreises der Häuslichkeit, und überblickt in ihnen alles was das irdische Leben erfüllt und bewegt, auf jedem mit gleicher Theilnahme verweilend; er steht auf der Höhe, von der aus das Ganze ihm offen liegt und nichts Einzelnes seinen Blick ausschließlich fesselt, und dies Ganze stellt er dar, sei es daß er es in der Fülle und dem Glanz seines Reichthums ausbreitet, sei es daß er in einer einfachen Handlung ein symbolisches Gemälde der Menschheit entwirft. Und diesen weiten großen Ueberblick über das Ganze der Natur und der Menschheit will er auch uns verleihen; eine erhabene Stimmung des Gemüths mit all seinen Kräften ist die Wirkung des epischen Gedichts. Darum durfte Milton sagen: „Wer Heldengedichte schreiben will muß erst sein ganzes Leben zu einem solchen machen.“ Keine einzelne Em-

pfindung herrscht vor, die ganze Tonleiter der Gefühle wird angeschlagen, jedes hat seine Berechtigung, aber auch seine Vermittelung, und im Ebenmaße des Gleichgewichts genießen wir des Eindrucks der Rührung und Ruhe wie vor einem Meisterwerk plastischer Kunst, oder es verschmilzt in unserer Seele mit dem frischen Muth, der frei ins Leben hineinschaut, jene Wehmuth, die uns immer ergreift wo wir in die innere Tiefe der Menschheit blicken, wie der Sänger von Hermann und Dorothea sagt:

Hab' ich euch Thränen ins Auge gelockt und Lust in die Seele
Singend geflößt, so kommt, drücket mich herzlich ans Herz!
Menschen lernten wir kennen und Nationen; so laßt uns
Unser eigenes Herz kennend uns dessen erfreun.

Die epischen Dichtarten.

Die epische Poesie ist die Morgenröthe der Cultur, sie ist das erste Wort in dem ein Volk sein Wesen ausspricht, in dem ein Einzelner die Anschauungen festhält die über Gott und Welt begeisternd in seinem Gemüthe aufgeleuchtet. Zuerst aber sind es Erlebnisse und Thaten die den Menschen zum Gesang anregen, und der Anfang, der erste große Wurf der epischen Poesie ist das Heldengedicht. Es entsteht als Volksgesang in einer Periode des Allgemeingefühls und des gemeinsamen Handelns, es ist Eigenthum des ganzen Volks und auch in spätern Zeiten der Verjüngung nehmen die Dichter gern den Stoff aus der Jugendzeit ihres Geschlechts.

Soll aber der Dichter in seiner Umgebung heimisch, soll er nur der melodische Mund seines Volks und der klare Spiegel seiner Zeit sein, wie die epische Objectivität dies verlangt, so muß auch das Leben selbst in naturwüchsiger Harmonie, voll Kraft und Herrlichkeit dastehen, das Ideal in der Wirklichkeit vorhanden sein, die Phantasie sich als eine herrschende Macht auch im Handeln erweisen. Darum ist der heroische Weltzustand der eigentlich epische. Ihn finden wir in den orientalischen Werken bei Valmiki und Firdusi, ihn im Nibelungenlied und in Ariost's und Tasso's Rittergedichten, vor allen aber bei Homer. Aber auch in Hermann und Dorothea ist es wunderbar welch ein Duft patriarchalischer Urzeit die Gestalten umfließt, während mitten in den verständigen Ordnungen der Civilisation zugleich durch die Revolution die ursprünglichen Naturkräfte der Menschenbrust entfesselt

und aufgeboten werden. Im Heroenthum der Ilias und Odyssee gelten Gesetz und Recht, aber durch den Willen, den Muth, die Energie der Helden; jene sind durch Gefühl und Gesinnung das Eigene der freien Persönlichkeiten, gerade wie Liebe, Ehre, Religion an Roland und Karl dem Großen, Gottfried und Tancred ihre Streiter haben. Eine freie Treue verbindet die einzelnen Männer dem Bundeshaupt. Auch bei den Indiern und Persern herrscht kein Knechtsinn, sondern der Dienst ist selbstgewollt wie bei den Griechen und Germanen. Rustem sagt dem Schach Kai Kawus gegenüber:

Gott ist es der mir Kraft und Muth verlieh,
Und keinem Schach der Welt verdank' ich sie!
Mein Roß der Königsitz auf dem ich throne,
Die Welt mein Knecht, der Stahlhelm meine Krone;
Die Lanze und die Keule sind mein Schutz,
Mit meinem Arme biet' ich Kön'gen Trutz;
Mein Schwert durchflammt gleich einem Blitz die Nacht,
Und mäht die Häupter auf dem Feld der Schlacht.
Kein Sklave bin ich, frei ward ich geboren,
Nur Gott, sonst Keinem hab' ich Dienst geschworen.

Es ist eine einfachgroße reine Menschheit wie sie uns der Anfang des dritten Gesangs der Odyssee zeigt. Nestor, der Greis, hat mit den Seinen am Strande des Meeres den Göttern ein Opfer dargebracht, und während sie beschäftigt sind das Fleisch zum Mahle sich zu braten, fährt durch die blauen Wogen ein Schiff mit hellschimmerndem Segel heran, Telemachos steigt aus mit Pallas Athene in Mentor's Gestalt, und einer der Söhne Nestor's führt die Unbekannten zum Mahle, breitet ihnen Vließe zum Sitz und gibt ihnen goldene Becher, zutrinkend mit Handschlag, und spricht zur Göttin:

Bete du nun, o Fremdling, zu Poseidaon, dem Herrscher;
Denn sein Festmahl ist es woran ihr eben uns findet.
Aber nachdem du gesprengt und gefleht hast, wie es gebühret,
Gib auch diesem den Becher des süßanduftenden Weines
Hin zur Spende sodann; auch er wird hoff' ich die Götter
Anflehn; denn es bedürfen die Sterblichen alle der Götter.
Jener indeß ist jünger und gleich mir selber an Jahren,
Darum sollst du zuerst mit dem goldenen Becher begrüßt sein.
(Wiedasch.)

Ferner ist das Leben ein in sich geschlossenes Ganzes: die Dinge der Außenwelt stehen in innigster Beziehung zu den Menschen,

sind von der Seele derselben durchdrungen, wenn der Held sich sein Schiff selbst zimmert, das Scepter selbst gehauen, das Mahl selbst bereitet hat; es sind keine fremden und weitläufigen Vermittelungen zwischen den Personen und ihren Geräthschaften, sondern ein unmittelbares Ergreifen. Vielleicht tritt dies nirgends deutlicher hervor als in einer merkwürdigen Stelle der Odyssee. Penelope, die sinnige, das weibliche Gegenbild des erfindungsreichen Mannes, möchte nach dem Drang ihres Herzens dem wiedergekehrten Gemahl in die Arme fliegen, aber ihr Verstand heißt sie bedenken daß vielleicht ein Betrüger sie täuschen könne, die in zwanzig Jahren den Gatten nimmer gesehen; so gebietet sie denn, um ihn zu prüfen, der Schaffnerin das Bett aufzuschlagen, worauf unmuthvoll der herrliche Dulder daran erinnert wie sein Hochzeitbett unverrückbar sei; denn er selbst hat ja das Gemach um einen Oelbaum erbaut und nur dessen Krone gekappt, aber den Stamm mit den Wurzeln stehen lassen und dem Bett zum festen Fuße gebildet. Da ist die Gattin durch dieses Kennzeichen beruhigt, und weinend hält er die treue, die herzeinnehmende empor, die um seinen Hals ihre Lilienarme schlingt.

Daran daß überall die erste Freude über eine neue Entdeckung, die Frische des Besitzes, die Eroberung des Genusses hervorblickt, daß in allem der Mensch die Geschicklichkeit seiner Hand, die Kraft seines Arms oder die Klugheit seines Kopfes gegenwärtig hat, daß er in allem einheimisch ist, daran, sage ich, hat auch Hegel seine Lust gehabt, wenn er den Homer las, und darum tadelt er die Tabackspfeife, den Schlafrock und den Kaffeetopf in Vossens Louise, weil solche Dinge nicht in diesem Kreis des Landpastors entstanden seien und auf einen ganz andern Zusammenhang, auf eine fremdartige Welt und deren Industrie in Handel und Fabriken hinweisen. Aber in Hermann und Dorothea, bemerkt er weiter, sehen wir den Wirth mit seinen Gästen keinen Kaffee trinken, sondern

Sorgsam brachte die Mutter des klaren herrlichen Weines
In geschliffener Flasche auf blankem zinnernen Runde
Mit den grünlichen Römern, den echten Bechern des Rheinweins.

Sie trinken in der Kühle ein heimisches Gewächs, Dreiundachtziger, in den heimischen, nur für den Rheinwein passenden Gläsern; die Fluten des Rheinstroms und sein liebliches Ufer werden uns gleich darauf vor die Vorstellung gebracht, und bald werden

wir auch in die eigenen Weinberge hinter dem Hause des Besitzers geführt, sodaß hier nichts aus der eigenthümlichen Sphäre eines in sich behaglichen, seine Bedürfnisse innerhalb seiner sich gebenden Zustandes hinausgeht.

Wo das Leben ganz und ungebrochen dasteht, da kann der Anlaß der That und diese selbst kein Bruch dieser einheitlichen Zustände sein, wie in der Henriade der Bürgerkrieg, sondern es ist ein Kampf von Völkern, und es ist ein weltgeschichtliches Recht das im Sieg entschieden wird, und zwar durch massenhafte Handlungen der Völker, sodaß der Instinct des Ganzen, nicht der Geist eines Einzelnen als der Quell der Bewegung angesehen werden muß. Daher steht nicht ein einzelner Held, sondern eine ganze Heroenwelt vor unsern Augen, wie im Nibelungenlied Siegfried, Hagen, Volker, Dietrich und so viele andere, und all die bekannten Heroen der Ilias. Und der epische Held ist einig mit den Göttern und mit dem Schicksal. „Also geschah des Ewigen Wille", singt Klopstock im Anschluß an Homer's Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή.

Jenes Ganze aber des Volkslebens in einer bestimmten Zeit kann die Poesie in ihrer zusammendichtenden Kraft auf doppelte Weise offenbaren, in einer großen Begebenheit, die alle Kräfte der Nation in gemeinsame Thätigkeit setzt, oder in der Entfaltung eines großen Lebens, das einen Einzelnen zum Mittelpunkt vieler Geschicke, zum Träger vieler Erfahrungen macht. Ein Muster der ersten Weise haben wir in der Ilias, eines der zweiten in der Odyssee. Völkerkampf ist der Inhalt des Kerns von Mahabarata, des Schah Nameh, der Nibelungen, der Alexander- und Karlssage, des Cid, der Lusiaden, des Befreiten Jerusalems; ein Einzelner ist Herr der Abenteuer im Parcival, im Tristan, und in der Divina comedia ist es der Dichter Dante selbst, der alle Kreise der Hölle, des Fegefeuers und des Himmels durchwandert.

Früh fühlt sich der Mensch in die Mitte des Daseins gestellt; der Herr der Erde sieht sich abhängig von einem höhern Unendlichen, und in der Jugendzeit, wo die Phantasie die Räthsel des Lebens bildend löst, gestaltet er die Mächte der Natur und des Geistes zu persönlichen Wesen, in welchen er die einzelnen Seiten oder Offenbarungsweisen des einen Göttlichen verehrt. Je mehr Vorgänge der Natur oder des eigenen Innern der Mensch gewahrt, die ohne sein Zuthun oder ohne seine Reflexion geschehen, desto größern Spielraum gewinnen die Götter, desto unabhängiger

und selbständiger bildet sich die Mythenwelt. Ihren epischen Ausdruck hat die Göttersage bei Indiern und Griechen gefunden, während die nordische Edda sie in vorwiegend lyrischer Form darstellt, ähnlich den Gebeten und Gesängen der Veden. Bei Homer ragt sie bedingend in das Menschenleben herein, sowie andererseits das Naturleben nicht blos in den weinenden Rossen des Achilleus, sondern auch in den vielen Gleichnissen herangezogen wird. Denn wie der Mensch die Ideale seines Gemüths in den Göttern, so sieht er die niedere Seite seiner Natur in den Thieren. In der Natur lebend nimmt er die Welt der Thiere zu einem Bestandtheile seines eigenen Daseins auf; er belauscht ihre geheimnißvollen Eigenthümlichkeiten, freut sich ihrer Gestalt, ihres Muthes, ihrer List; er nimmt Theil an ihnen und läßt sie an dem menschlichen Wesen Antheil nehmen, er leiht ihnen seine Sprache, seine Empfindungen. Dieses wechselseitige Austauschen ist der Quell der Thiersage, die sich am entwickeltsten in Deutschland findet, und von deutschen Forschern, wie J. Grimm und Vilmar, ergründet und gedeutet worden. Die Thiere sind weder verkleidete Menschen, noch in nackter Bestialität dem Menschen fremd; der Hirte, der Jäger, der kriegerische Reiter findet bei ihnen genugsam Anklänge an sein eigenes Wesen, die er dann sinnig weiter ausführt; nicht der Satire, sondern der Naturfreude, der epischen Erzählungslust verdankt die Thiersage ihre Ausbildung. Im Reinecke Fuchs ist sie auch künstlerisch zu einer Vollendung gekommen, die nach Anlage, Composition und Durchführung nichts zu wünschen übrig läßt.

Das Volksepos ruht auf der Heldensage, und diese wie aller Mythus enthält ein ideelles und ein factisches Element; es werden allgemeine Ideen in ihr in Form einer Begebenheit ausgesprochen, und es werden die wirklichen Erlebnisse in der Phantasie wiedergeboren, der innenwaltende Geist der Geschichte wird ergriffen und ihm in einem typischen Ereigniß seine Verkörperung gegeben. Die Gedanken selbst aber sowol über die Natur, ihr Leben, ihre Entstehung als über die sittlichen Gesetze und Verhältnisse in der Menschenbrust und im Reiche des Geistes hat ein jugendliches Volk nicht in wissenschaftlicher, sondern in anschaulicher Form, die Grundkräfte des sinnlichen und ethischen Daseins werden personificirt, ihr Werden und Wirken wird als eine Geschichte selbstbewußter Individualitäten dargestellt, und die mannichfachen Eigenschaften oder Lebensoffenbarungen des einen Gottes werden

auf diese Art durch die Phantasie zu vielen Göttern gemacht und als solche verehrt. Wenn nun Begebenheiten oder Charaktere aus dem Kreise der menschlichen Geschichte an die Göttermythe anklingen und an sie erinnern, so verschmilzt und verwächst beides miteinander, und diese Vermischung des Historischen und Idealen ist der Anfangspunkt der epischen Sage. Mehr und mehr treten die wirklichen Begebenheiten in den Vordergrund, aber sie sind zugleich Träger des Gedankens, der allgemeinen Wahrheit, und die Sage wird zu einer poetischen Philosophie der Geschichte, die den tiefsten Gehalt der Jahrhunderte und den innersten Sinn und Kern der Ereignisse in einzelnen strahlenden Bildern enthüllt. Mich hat es daher immer gewundert, wenn man über die mythologische oder die historische Grundlage des Nibelungenliedes stritt, als ob nur eine vorhanden und die richtige sei, während überall der ideelle und der reelle Factor zusammen den Mythos ausmachen. Attila, Theodorich der Große, die Burgunderkönige sind historisch, auch Siegfried wollen wir gern in einem austrasischen König Siegbert wiedererkennen; aber dem widerstreitet nicht, sondern geht zur Seite, daß der Dietrich von Bern Züge des Donnergottes in sein Bild aufnimmt, daß die ausgebildete Sage Siegfried's ein Nachklang der Baldurmythe ist, daß im Hort der Nibelungen der dämonische Zauber des Goldes besungen wird, das der Mensch nicht ungestraft den Unterirdischen abgewinnt, weil es ihn zu denselben hinabzieht, daß im Sigurd, der die Brünne Brunhild's mit dem Schwerte zerschneidet und küssend die Schlafende weckt, eine Naturanschauung von der Frühlingssonne symbolisch ausgesprochen ist, die den Frostpanzer der schlummernden Erde zerspaltet und diese zu neuem Leben wach ruft, aber bald von ihr scheidet, daß endlich ein Bild der Götterdämmerung in der großartigen Schilderung des Völkerkampfes und Völkerunterganges vor uns entrollt wird.

Das Erste sind einzelne Lieder, aus dem Leben heraus gesungen zum Preise der That, des Helden oder Gottes; oft ist der Held selbst der Sänger; ein lyrischer Ton schlägt noch vor, erst nach und nach offenbart sich die Empfindung nicht unmittelbar, sondern durch die dargestellte Sache. So haben wir die Lieder der alten Araber, so vedische und eddische Gesänge, so namentlich die Romanzen der Spanier, die Dichtungen der Serben. Ein reiches Heldenleben wie das vom Cid, von Marko, von Herakles kann der Faden sein, an welche sich mancherlei Lieder reihen, aber

dieser Kranz ist darum kein Epos. Dies verlangt einen organischen Mittelpunkt, eine große Idee, ein Ereigniß von symbolischer Bedeutung für das Volksleben und sein Geschick. Im Kampf um Troia, in den Gestalten des Achilleus und Odysseus mußte den Hellenen das Vorbild ihrer Bestimmung und ihres Charakters aufgegangen sein, wie den Germanen der Völkerwanderung in Siegfried und Dietrich und in dem tragischen Sturz des Burgundenreichs, oder den Franken in Roland's Kampf gegen die Saracenen; dadurch wurden solche Helden und Ereignisse zum Kern an welchem dann alte Göttersage und frische Lebensbilder zugleich sich ansetzten, und nun stand im Volksgemüth ein organisches Ganzes, wenn es auch als solches noch nicht ausgesprochen war, wenn nun auch die Sänger jetzt diesen, jetzt jenen Zweig erfaßten und vortrugen; aber wer von Chrimhildens Traum sang der that es im Hinblick auf Siegfried's Tod und seine Sühne, und wer von Odysseus und Kirke dichtete der wußte auch daß der Held seine Penelope im Herzen trug und wiederfinden sollte. Der Diaskeuast welcher nach Jahrhunderten Ilias und Odyssee niederschreibt, der Sänger der die Nibelungen in seiner Kürenbergerstrophe vorträgt, sie bringen nun die innerlich vorhandene Einheit auch thatsächlich zur Erscheinung. Und das erfordert Kunst, und gelingt nicht überall gleichmäßig. Lönnrot war selber ein finnischer Volkssänger, an Liedern reich, da gewann er unsere neueuropäische Bildung, und nun schrieb er nieder was er wußte und sammelte was er hörte. Kalewala war bereits als großes Ganzes im Volksgemüth, aber die Einzellieder variirten, und als der Ordner später neue Gesänge hörte, konnte er in einer zweiten Ausgabe alles besser gliedern und zurechtstellen, die passenden Varianten einfügen.

Wenn Einzelsagen für sich behandelt werden ohne als Glieder eines großen epischen Organismus aufgenommen zu sein, wenn einzelne glänzende Begebnisse der Geschichte oder Erlebnisse bestimmter Persönlichkeiten dargestellt werden, so entsteht die poetische Erzählung, wie sie schon in Hero und Leander und den persischen Liebesgeschichten erscheint, und neuerdings durch Scott, Byron, Mickiewicz und Kinkel zur Blüte kam. Dem einzelnen epischen Liede des Volksgesanges entspricht in der Kunstdichtung die episch gehaltene Romanze, die einen prägnanten Moment hervorhebt und an ihn das Andere erzählend anschließt, wie Schiller gethan. Schiller macht seiner ganzen Natur nach die Helden der Ballade zu Trägern einer sittlichen Idee; an ihn, mit mehr geschichtlicher

Färbung, hat Uhland sich angeschlossen, während andere Gedichte dieses Sängers an die lyrische Weise Goethe's erinnern. Denn hier ist das Grenzgebiet des Epos und der Lyrik, und merkwürdigerweise zugleich ein Quell des volksthümlichen Dramas, daher wir später darauf zurückkommen.

Endlich haben wir noch dem Idyll und der Satire eine Stelle anzuweisen. Erstere schildert die Vorzeit der heroischen Welt, ein Stillleben in welchem die Fragen des Geistes, die Kämpfe der Geschichte noch schlummern, oder sie schildert solch einfache, patriarchalische Zustände als Oasen in der civilisirten vielfach bewegten Zeit, nicht mit der Sentimentalität eines Geßner, sondern mit der Naivetät des Theokrit und Goethe (Alexis und Dora). Die Satire dagegen hält einer überbildeten, vermodernden Zeit den scharfgeschliffenen Spiegel vor, damit sie gleich dem Basilisken zu eigener Vernichtung sich darin erblicke. So war sie ein originales Product des untergehenden Roms, und namentlich Horaz erscheint in ihr und den verwandten Briefen genial, wenn er lachend die Wahrheit sagt und Scherz und Ernst in glücklichem Humor verwebt.

An die Satire grenzt die Parodie. Sie wird durch Kunstdichter veranlaßt deren eigene Weltanschauung und Bildung eine andere geworden als die des Stoffes und der Zeit welche sie besingen, die aber das Muster des Volksepos und namentlich seine Verflechtung der Götter- und Heldensage äußerlich nachahmen und auf ihr Werk übertragen. Dem kann man das witzige Gegenbild dadurch bereiten, daß man das Vorweltliche ganz in die Sitte und Redeweise der Gegenwart kleidet, es travestirt, wie Blumauer mit der Aeneide gethan. Oder man kann das heldenmäßige Pathos der Darstellung und die ganze himmlische Maschinerie auf kleinere und ganz gewöhnliche Begebenheiten des Tags übertragen, wie Tassoni, Pope, Zachariä, Holberg. Sehr treffend sagt Prutz darüber: „Die Dinge wirken dabei nicht durch ihre Komik an sich, sondern erst durch ihre geflissentliche und unwahre Beziehung auf eine andere künstlich aufgebaute Welt. Der Widerspruch welcher aufgelöst werden soll ist kein natürlicher und ursprünglicher, sondern er wird erst künstlich um des Effects und der Auflösung willen geschaffen; mithin ist auch der Genuß kein reiner und naturgemäßer, sondern auch er wird erst durch die vorausgesetzte Kenntniß dessen bedingt woran der kleine und nichtige Stoff parodisch abgemessen werden soll.“

Wenn Vischer sagt: „Es gibt kein komisches Epos“, so möchte ich wissen was denn die Pucelle Voltaire's, Byron's Don Juan, die Jobsiade, der Atta Troll und das Wintermärchen von Heine sind. Warum soll der Epiker, wie er einerseits dem Ernste des Lebens und dem Großen und Edeln sich zuwendet, nicht auch andererseits den Verkehrtheiten und Lächerlichkeiten der Welt einen Spiegel vorhalten, und indem er sie in ihrer Selbstauflösung zeigt, uns mit anmuthigem Scherze zur Heiterkeit der Kunst hinan-geleiten? Allerdings wird der Dichter hier frei über dem Stoffe stehen, aber er kann denselben doch durchaus objectiv behandeln und mit echtem liebevollem Humor in den Thorheiten und Widersprüchen der Menschen zugleich einen idealen und wahren Kern hervorschimmern lassen, die komischen Subjecte selbst dadurch daß ihre Lächerlichkeiten zu Tage treten, von denselben befreien. Cervantes hat zum Roman gegriffen, aber wie dem realistischen Prosalustspiel die idealistische poetische Komödie zur Seite steht, so glaube ich an die Zukunft eines humoristischen Epos, zu welchem da und dort die Ansätze bereits vorhanden sind.

Wie uns das Reich der Dichtung nicht außerhalb des Reichs der Wahrheit liegt, wie wir in der Kunst nicht etwas Unreales, sondern den Kern und die Verklärung der Wirklichkeit erblicken, so galt uns das Heldengedicht als das entsprechende Idealbild der heroischen Jugendzeit der Völker, und wir erkannten wie es in ihr durch die im ganzen Volk erwachsene Sage seine Wurzeln hat, im glücklichen Fall auch zugleich seine Vollendung findet. Wenn aber bei fortschreitender Cultur Geschichte, Philosophie und Religion die gemeinsame Wiege der Poesie verlassen, wenn die einzelnen Berufskreise des Lebens sich scheiden und begabte Individualitäten von der Substanz des Ganzen sich mehr und mehr lösen um ein möglichst freies Fürsichsein zu gewinnen, wenn das Gemüth nicht mehr harmlos im Glauben der Väter, sondern erst nach heißem Zweifelkampf in der eigenen Erkenntniß seinen Frieden hat, wenn das äußere Leben zu einer Sammlung rechtlicher Institutionen und feststehender Ordnungen wird, und ihm der jugendliche Sinn mit seinen Träumen und Hoffnungen gegenübersteht, sodaß beide erst zusammenkommen und sich versöhnen sollen: dann wird die Aufgabe des epischen Dichters eine andere; dann muß er im Besitze einer eigenen Weltansicht sein, die er den Stoff der Wirklichkeit mit frei erfindender Kraft organisiren läßt, dann muß er innerhalb der Welt selbst mehr das Reich des Herzens mit seiner Innerlichkeit

oder die Kreise des privaten Daseins zum Gegenstande der Darstellung machen; dann muß der Prosa der Welt auch die Prosa der Sprache sich entsprechend anschmiegen, zumal der Dichter, der die Geschöpfe seiner eigenen Phantasie gestaltet, dem poetischen Leben derselben nothwendig den ganz realen Boden der Weltwirklichkeit zur Grundlage geben wird, um darin die Wahrheit seiner Idealgebilde zu bewähren. Die Poesie hat sich ins Gemüth geflüchtet, die Entwickelung der Individualität in einer vielfach widersprechenden prosaischen Welt verlangt nun ihre künstlerische Wiedergeburt, und diese ist der Roman.

Jean Paul sagt mit Recht daß der Roman vor allem romantisch sein müsse. Die Ideen der romantischen Welt, Ehre, Liebe, Freiheit, müssen ihn beseelen; in der Cultur soll durch ihn die Natur wiedergewonnen werden; in neuen Richtungen und Bildern des Lebens wollen wir die Schönheit wiederfinden, die der Mythus offenbart hatte, in wirklicher Lebensweisheit die Wahrheit, die er ahnen ließ. Der Dichter darf den vielfach zerstückelten und scheinsamen Gestalten der Wirklichkeit nicht aus dem Wege gehen, vielmehr muß er die einfache, in ihnen verborgene Schönheit entschleiern und die Misverhältnisse komisch auflösen, indem auch der Geist, der in stolzer Selbstgenügsamkeit sich in seine eigene Welt hineinträumt und die Grenzen der Dinge überfliegt, seiner irdischen Bedürftigkeit und der harten Ecken und Kanten der Realität inne wird. So producirt die Totalität des Lebens als die Uebereinstimmung von Herz und Welt sich selbst in ironischer Weise, und die Weltanschauung des Dichters wird eine humoristische. Nicht blos auf das spannende Interesse der Situationen, sondern auf die Charaktere kommt es an, und auf die Idee, welche sie und die Begebenheiten durchdringt, sodaß Schicksal und Gemüth nach Novalis' tiefsinnigem Ausspruch als zwei verwandte Namen einer und derselben Sache erscheinen. Auch darf der Dichter nicht erzählen wie der Historiker, der das Mitzutheilende längst als einen bereits fertigen Inhalt weiß, sondern die Sache muß sich vor den Augen des Lesers entwickeln, und in den Situationen der Charakter sich selbst darstellen. Es ist richtig daß der Held des Romans keine besonders treibende und wirkende Macht sein soll — Goethe sagt: unser Freund, nicht Held, von Wilhelm Meister —, sonst wird er dramatisch; in den unausweichlichen Umständen, im Lauf der Dinge steht er wie der Heros in seinem Weltzustand; aber die Umstände müssen etwas aus dem Menschen machen, die Außen-

welt muß in das Gemüthsleben hineingeschlungen und durch dasselbe bestimmt werden; wir wollen in den Stand gesetzt sein die widerstreitenden Principien im Licht einer höhern Einheit und Ordnung zu sehen, mag nun das Herz tragisch an der Welt zerschellen oder sich mit ihr, sie selbst fortbildend und harmonisirend, versöhnen.

Der Roman ist episch, er ladet zu ruhig heiterer Betrachtung ein, und stellt, wie Goethe selber äußert, vornehmlich Gesinnungen und Begebenheiten dar, während das Drama Charaktere durch Thaten veranschaulicht. Die Lebensweisheit des Dichters ersetzt die mythologische Grundlage des heroischen Volksgesangs, und die künstlerische Prosa den einheitlichen Vers; aber sie soll darum auch mit krystallinischer Klarheit die Welt spiegeln, dem Wechsel der Dinge mit freiem Rhythmus folgen und die Melodie der dichterisch gestimmten Seele leise nachklingen lassen; im Don Quixote und Wilhelm Meister ist dadurch ein Redezauber entzückender Art entstanden. Das Epos welches von der Mythe den Stoff bereits idealisirt empfing, sodaß die Fülle des Lebens schon in typischen Gestalten und Geschicken verdichtet war, erhielt dadurch ein plastisches Gepräge; der Roman dagegen wird malerisch, weil er in die Breite der Wirklichkeit eingeht, und die Entwickelung der Gemüthszustände wie die Lage der Dinge specialisirt. Wir wollen auch hier nicht mit leidenschaftlicher Spannung zum Ausgang eilen, sondern jeden Moment in seiner Bedeutung erkennen. Gerade die Darstellung bildsamer Naturen verlangt die Stetigkeit der Entfaltung, die Betonung der vielen kleinen Bedingungen und Einflüsse des geselligen Lebens, die Darlegung wie bald im Kampf mit ihnen und bald getragen von ihnen der Charakter allmählich sich formt, eine feste Weltanschauung sich gestaltet, läutert und bewährt. Wir leben nicht mehr als Gattungswesen in der Natur, sondern als eigenartige Persönlichkeiten in vielfältig vermittelten Culturverhältnissen; die Schilderung der gewöhnlichen und alltäglichen Verrichtungen würde uns ermüden, wenn sie mit derselben behaglichen Breite geschähe wie im antiken Epos; wo der Dichter sie berührt da verlangen wir daß er die besondere Gemüthslage oder die individuelle Weise der handelnden Gestalten darin erkennen lasse; so wird das äußerlich Prosaische wieder mit Innerlichkeit getränkt und dadurch anziehend oder erquicklich. Der auf das Geistige gerichtete Sinn der Neuzeit fordert die sorgfältige verständige Motivirung, die psychologische Zergliederung, die individualisirende Charakterzeichnung. Und der Romandichter schaut

nicht zu verklärten Gestalten und Zuständen einer herrlichen Heroenzeit bewundernd empor, er schwebt vielmehr über einer vielfach zerstückten, anbrüchigen, widerspruchsvollen und mangelhaften Welt; er wird sie mit dem Auge der Liebe, mit milder Ironie betrachten, aber auch die Lächerlichkeit ihrer Schwächen und Verkehrtheiten entbinden; er wird sie mit dem Humor des Genremalers schildern, indem er die poetische Gerechtigkeit übt, welche im Weltlauf selbst die ewigen und göttlichen Gesetze, wie Vernunft und Gewissen sie fordern, künstlerisch zum Bewußtsein bringt. Durch Stimmung und Beleuchtung des Ganzen wird das Mannichfaltige wie in der Malerei auch im Roman in Einklang gebracht; die Contraste erhalten ihr Recht, die minder schöne, ja die häßliche Gestalt dient der edeln zur Folie, ein Farbenreiz umfließt auch die ungenügenden Formen und läßt sie in die coloristische Gesammtwirkung doch erfreulich einklingen.

Wie der Dichter gegenüber der Prosa der Verhältnisse die Poesie des Seelenlebens in der Geschichte des Herzens durch die Liebe, in den Kämpfen des Geistes und den Wundern des Gemüthes erfaßt, so sucht der Roman wol auch für seine Helden die Oase einer naturwüchsigen Freiheit und individuellen Selbständigkeit innerhalb der Civilisation, wie sie im Räuber-, Vagabunden- und Künstlerleben erscheint, wo dann auch dem Abenteuerlichen der Boden bereitet ist und die Erfindung des Dichters sich leicht in spannenden Verwickelungen und stofflich anziehenden Ereignissen ergeht. Dies „Romanhafte“ mag der Roman nicht entbehren, aber wo es allein herrscht da sinkt er zur bloßen Unterhaltungsliteratur herab, und hat nicht mehr Kunstwerth als wenn er zum Vehikel socialer Fragen, politischer, moralischer, religiöser Tendenzen gemacht wird, während er als poetisches Culturbild auch diesen eine Stelle gewährt: es kommt nur darauf an daß sie nicht als Doctrinen verhandelt, sondern in Charakteren und Thaten veranschaulicht werden, und es kommt darauf an daß der Dichter die Macht habe solche Probleme auch zu lösen und aus dem kritischen Zweifel nicht in den von ihm zerstörten Kinderglauben, nicht in die verlebten Zustände zurückfalle, sondern aus beiden Elementen eine höhere freie Weltanschauung, eine geläuterte, die Gegensätze überwindende Wahrheit entwickle. In der Erlösung der Gemüther, in der Lösung des Conflicts ist dann auch der Schluß des Romans gegeben, der immerhin seine Perspective in die Zukunft offen halten mag, ähnlich wie der Kampf von Herz

und Welt durch eine innerhalb der bürgerlichen Verhältnisse gegründete Ehe sein Ziel findet. Im Anfang soll das Kommende wie im Keime Blatt und Blüte so entworfen sein daß wir von der Entfaltung überrascht und doch unsere Ahnungen befriedigt werden. Freytag hat das in Soll und Haben gezeigt.

Ich habe dem Roman die Entfaltung des Gemüths im Privatleben als sein Gebiet angewiesen; das Alterthum, in welchem der Mensch ganz Bürger war und im Staat aufging, hat deswegen die Spuren und Anfänge des Romans erst da wo es sich auflöst; er beginnt mit dem vorwiegenden Familienleben, und die Liebe ist seine Seele. Auf Cervantes, Sterne, Goethe, Jean Paul und Immermann würde sich unsere Theorie ausdrücklich berufen, wenn der geneigte Leser nicht selbst schon eingesehen hätte daß sie aus der Betrachtung der Meisterwerke dieser Dichter entflossen ist. Auch der sogenannte historische Roman darf nicht die Geschichte mit der Dichtung äußerlich verbinden, sodaß diese zu einer Art von Arabeskenverzierung für jene würde, wie in den verfehlten Producten von Feßler und andern, sondern er wird die Sittenverhältnisse, die Lebensweise einer bestimmten Zeit zum Hintergrund oder zur Atmosphäre seiner Erfindungen machen, er wird niemals welthistorische Personen, die das strenge Recht der geschichtlichen Treue und Wahrheit auch fürs Einzelne in Anspruch nehmen, zu Hauptgestalten seiner Dichtung wählen, wol aber mögen sie ihrem Charakter gemäß bedingend eingreifen in das besondere, das private Leben, das unter den Flügeln ihres Genius sich entfaltet. Ich verweise auf Walter Scott, Rehfues und Manzoni, auf die Kronenwächter Achim von Arnim's, auf Gutzkow's Ritter vom Geist. Walter Scott ist ebenso vortrefflicher Charakterzeichner als Sittenschilderer, und zugleich Meister in der Erfindung und Organisation der Begebenheit.

Die Novelle verhält sich zum Roman wie die poetische Erzählung zum Epos; sie stellt einzelne Züge des menschlichen Herzens, einzelne Gedanken des menschlichen Lebens dar, bald in freierer Erfindung, bald mehr im Anschluß an die thatsächlichen Zustände. Sie kann dabei im Salon oder auf dem Dorfe spielen, einen historischen Hintergrund haben oder ohne eine bestimmte Cultur zu spiegeln das Seelenleben oder ein allgemein menschlich interessantes Ereigniß schildern. Der Name weist auf Tagesneuigkeit hin, auf merkwürdige Vorgänge die unsere Theilnahme erregen, und daraus folgt schon daß hier das Eigenartige zu seinem Rechte kommt, daß

wenn der Roman ein Welt- und Culturbild gibt und ein allgemeines Grundgesetz des Lebens, eine Gewissensfrage der Menschheit im Ineinanderwirken verschiedener Charaktere und Lebenskreise erschöpfend darlegt, die Novelle ein besonderes psychologisches Problem oder einen ungewöhnlichen Verlauf der Dinge für sich abgrenzt und dadurch so anziehend macht daß in den Wendungen des Gemüths und Schicksals das ursprünglich Angelegte, von welchem die Verwickelung der Verhältnisse abzulenken schien, doch als das innerlich Motivirte überraschend hervorbricht. Die krystallinisch klare Prosa der ältern Meister Boccaccio und Cervantes, Goethe und Tieck stimmt zu der epischen Ruhe die sich des Thatsächlichen freut und die Verwickelung und Lösung äußerer Umstände sich vor unsern Augen vollziehen läßt; neuere Meister wie Iwan Turgenjew und Paul Heyse, die uns in die geheimnißvollen Gemüthstiefen seltener oder doch sehr entschieden ausgeprägter Individualitäten blicken lassen, und für das Außerordentliche die sorgfältigste Begründung durch Einzelzüge bedürfen, haben einen mehr lyrischen oder dramatischen Ton angeschlagen, und mit Recht sagt der letztere: „Thöricht wär' es Probleme die oft nur durch die zartesten Schattirungen, reizendes Helldunkel oder eine photographische Deutlichkeit unser Interesse gewinnen, in jener naiven Holzschnittmanier der alten Italiener oder mit den ungebrochenen Farben des großen Spaniers zu behandeln." Ueberall aber fordern wir mit ihm das deutlich abgerundete Grundmotiv, die starke Silhouette, die es möglich macht den Umriß der Geschichte in wenig Worte zusammenzufassen. „Wer der im Boccaccio die Inhaltsangabe der 9. Novelle des 5. Tages liest: — Federigo degli Alberighi liebt ohne Gegenliebe zu finden; in ritterlicher Werbung verschwendet er all sein Habe und behält nur noch einen einzelnen Falken; diesen, da die von ihm geliebte Dame zufällig sein Haus besucht und er sonst nichts hat ihr ein Mahl zu bereiten, setzt er ihr bei Tische vor; sie erfährt was er gethan, ändert plötzlich ihren Sinn und belohnt seine Liebe indem sie ihn zum Herrn ihrer Hand und ihres Vermögens macht — wer erkennt nicht in diesen wenigen Zeilen alle Elemente einer rührenden und erfreulichen Novelle in der das Schicksal zweier Menschen durch eine äußere Zufallswendung, die aber die Charaktere tiefer entwickelt, aufs Liebenswürdigste sich vollendet? Wer der diese einfachen Grundzüge einmal überblickt hat wird die kleine Fabel je wieder vergessen, zumal wenn er sie nun mit der ganzen Anmuth jenes im Ernst wie in der Schalkheit

unvergleichlichen Meisters vorgetragen findet? Wir wiederholen es: eine so einfache Form wird sich nicht für jedes Thema unsres vielbrüchigen Culturlebens finden lassen; gleichwol könnte es aber nichts schaden, wenn der Erzähler bei dem innerlichsten oder reichsten Stoff sich zuerst fragen wollte wo der Falke sei, das Specifische das diese Geschichte von tausend andern unterscheidet."

Das Märchen endlich, der letzte Ausläufer des Mythus, ist der Ausdruck der Kinderphantasie, welche alle Dinge in der Welt beseelt, aber mitten im phantastischen Spiel eine ewige Wahrheit und Gerechtigkeit ahnen läßt. Sinnig bemerkt Jakob Grimm: Es geht durch die Märchendichtung innerlich dieselbe Reinheit um deretwillen uns Kinder so wunderbar und selig erscheinen. Sie haben gleichsam dieselben bläulich weißen makellosen glänzenden Augen, die nicht mehr wachsen können, während die andern Glieder noch zart, schwach und zum Dienst der Erde ungeschult sind.

Die Novelle kann uns durch eine Stimmung fesseln welche nicht die unsere ist, sie kann der Erzählung eine Beleuchtung geben wie sie einem Abschnitte aus dem Ganzen gerade in dieser Abgrenzung eines eigenartigen Falles gemäß ist, ohne daß dieser Ton als der rechte für die Wirklichkeit überhaupt gelten soll. Anders ist es bei dem Roman. Er ist wie das heroische Epos seinem Begriff nach ein Weltbild, etwas Allgemeingültiges muß sein Centrum sein, das von mancherlei Gestaltengruppen umkreist wird, das sich in verschiedenen Personen und Geschicken vielfarbig bricht, aber reines, wahres Licht sein muß. Und gerade wenn der Dichter aus seinem Herzen heraus in freier Erfindung dies Weltbild schafft und seinen Gedanken mit Realität zu sättigen versteht, dann wird der Roman in dem andern Sinne historisch daß spätere Geschlechter aus ihm die Signatur der Zeit seines Entstehens erkennen. So sieht man im Don Quixote, im Tom Jones, im Wilhelm Meister, im Titan den Geist einer Periode des nationalen Lebens in poetischen Ziffern ausgedrückt, und der Culturhistoriker kann solche Werke nicht hoch genug anschlagen. Sie sind uns in der Mittagshöhe der Bildung wie das Volksepos in ihrer Morgenfrühe eine zwar nicht wirkliche aber wahre Geschichte.

Wir können die ganze Gruppe von Dichtungen die wir seither betrachtet als das Epos der That und des Ereignisses zusammenfassen um sie mit der objectiven Gedankendichtung unterscheidend zu verbinden. Man hat seither oft zu Epos, Lyrik und Drama noch die didaktische Poesie als vierte Art hinzugefügt,

ohne zu bedenken daß damit ein ganz neuer Gesichtspunkt, der des Zweckes, als Eintheilungsgrund hereingezogen wurde, und daß man demnach jedenfalls hätte unterscheiden müssen in eine Poesie die sich selbst genug, der nur die Darstellung als solche Zweck ist, und in eine die sich noch die Aufgabe des Belehrens stellt, die also der Moral oder dem Unterricht dienstbar wird und somit aufhört freie Kunst, Poesie zu sein. Und in der That wenn Vergil angibt welches die Kennzeichen einer guten Zuchtkuh sind, oder wenn Delille die Sätze der Physik in Verse bringt, so ist das ebenso wenig Poesie, als

Er, ir, ur, us sind mascula,
Um steht allein als neutrum da,

oder die andern Genusregeln sammt ihren Ausnahmen, die Zumpt zu Nutz und Freude der Jugend gereimt hat. Wol aber kann die Natur in dem Einklang all ihrer Kräfte und Erscheinungen, es kann ein einzelner Gegenstand, wie Rebe, Rose, Sternenhimmel, das Gemüth des Dichters erregen, und wenn er den großen Gedanken der Schöpfung noch einmal denkt, wenn ihm die Idee der einen gotterfüllten Welt oder des einen im All sich offenbarenden Gottes in der Seele aufgeht, so können diese Gedanken so bewältigend, so entzückend ihn ergreifen, daß er sich getrieben fühlt die Harmonie seiner Anschauungen auch in harmonischer Weise auszusprechen; und indem er nicht sowol die Regungen seines Gemüths als die Herrlichkeit des Gegenstandes, als die objective Wahrheit verkündigt, wird sein Gedicht ein episches, ein objectives. Er gibt die Idee in deren eigener Größe und Fülle wieder, und reiht die Gedanken nach der immanenten Verkettung ihrer eigenen fortgehenden Entwickelungen aneinander; aber es müssen Gedanken sein die an sich poetisch sind, die das Innere im Aeußern, im Zeitlichen ein Ewiges erblicken; denn eine Lebensansicht die Geist und Natur auseinanderzerrt und zwischen der Vernunft- und Sinnenwelt eine Kluft befestigt, widerstreitet dem Wesen der Schönheit, die gerade darin besteht daß uns die ursprüngliche Liebeseinheit des Seins aufleuchtet. Daher war es denn auch keine atomistische oder dualistische Philosophie die im Alterthum ein Empedokles, in neuerer Zeit ein Giordano Bruno in Hexametern verkündeten, sondern weil jener in allem Streit doch das Walten der Liebe und ihren Sieg in der seligen Durchdringung aller Elemente feierte, weil dieser im göttlichen Geist den inner-

lichen Künstler erkannte der durch das Formenspiel der Natur allbeseelend seine Gedanken sichtbar macht, konnten sie ihren Gott nachahmend ihre Gedanken in melodischen Weisen, in sinnlichen Formen mittheilen.

Den ersten Anfang dieser objectiven Gedankendichtung haben wir im Epigramm. Es ist ursprünglich Inschrift, es bezeichnet eine Sache, eine Lebenserfahrung in abgerundeter Kürze, daher das elegische Distichon oder ein paar Reimzeilen die geeignete Form sind. Die griechische Anthologie, Angelus Silesius, Schiller's und Goethe's Votivtafeln und Xenien enthalten des Trefflichen viel, und gerade das Beste weiß stets den Gedanken in einem Bild auszusprechen oder zu spiegeln. So sagt Schiller:

In den Ocean schifft mit tausend Masten der Jüngling,
Still auf gerettetem Kahn treibt in den Hafen der Greis.

Oder Goethe:

Diesem Ambos vergleich' ich das Land, dem Hammer den Fürsten,
Und dem Volke das Blech, das in der Mitte sich krümmt.
Wehe dem armen Blech, wenn nur willkürliche Schläge
Ungewiß treffen und nie fertig der Kessel erscheint.

Oder Angelus Silesius:

Ich muß Maria sein und Gott in mir gebären,
Soll er mir ewiglich die Seligkeit gewähren.

Das Kreuz auf Golgatha kann dich nicht von dem Bösen,
Wenn es nicht auch in dir wird aufgericht't, erlösen.

Oder Logau:

Herrscht der Teufel heut auf Erden,
Morgen wird Gott Meister werden.

Schon Lessing sagt von dem Epigramm, daß in ihm nach Art der eigentlichen Aufschrift unsere Aufmerksamkeit auf einen Gegenstand erregt und mehr oder weniger hingehalten werde um sie mit eins zu befriedigen. Spannung und Lösung, Erwartung und Befriedigung eignen ihm, und damit wird es zur Antithese hingeführt, und es wird gern mit einer sinnreichen Wendung überraschen und pitz zugeschliffen gleich dem Pfeile treffen. Indeß ist es keineswegs blos Ausdruck eines Witzes, sondern jeder sinnige Gedanke kann in ihm eine schöne Form gewinnen, was die griechische An-

thologie, und Saadi so gut wie Schiller und Goethe, Geibel und Hebbel beweisen. Musterhaft ist eine epigrammatische Ghasele Bodenstedt's:

Höre was der Volksmund spricht:
Wer die Wahrheit liebt der muß
Schon sein Pferd am Zügel haben —
Wer die Wahrheit denkt der muß
Schon den Fuß im Bügel haben —
Wer die Wahrheit spricht der muß
Statt der Arme Flügel haben:
Und doch sagt Mirza Schaffy:
Wer da lügt muß Prügel haben.

Weitere Entwickelungen von Einzelgedanken gibt Rückert's Lehrgedicht oder Schefer's Laienbrevier und M. Meyr's Religion des Geistes. Freidank's Bescheidenheit und der welsche Gast scheinen insofern höher zu stehen als sie zum Ganzen streben, gleich den Heldensängern das Volksgemüth aussprechen, und im Anschluß an die sprichwörtliche bildliche Redeweise ein Epos deutscher Volksweisheit geben. Doch ist bei den genannten drei Dichtern die gleiche Weltanschauung die alles Besondere durchdringt, bei Schefer und Rückert auch die gleiche Form das einende Band. Der metaphysischen Gedichte des Alterthums und Italiens habe ich oben bereits gedacht. Das Verlangen die Gedanken im Bilde zu veranschaulichen, führt zur Allegorie, die das Abstracte und Allgemeine personificirt, und zum Beispiel die Tugenden als Frauengestalten redend einführt; aus solchen epischen Ansätzen des Mittelalters sind dann im Drama die Moralitäten erwachsen.

Oder der Gedanke, der an sich in der Seele des Dichters vorhanden ist, wird durch eine Begebenheit ausgedrückt. Ist die Begebenheit aus dem Naturleben genommen, so entsteht die Fabel. Hier macht die Erzählung sich nicht für sich geltend, wie in der Thiersage, sondern da der Sinn, der Gedanke die Hauptsache ist, tritt eine epigrammatische Kürze an die Stelle der behaglichen Breite. Doch stützt sich immer die gute Fabel auf treue Beobachtung des Thierlebens und erzählt einen Vorgang desselben so daß sich die Moral für den Menschen ergibt. Daß dagegen der Löwe und die Geiß zusammen ein Reh erjagen, ist ein Beispiel mit dem Friedrich Jacobs zwar den Horazischen Fuchs entschuldigen wollte, der satt gefressen durch die Ritze der Getreidekammer nicht wieder hinaus konnte, durch die er hungrig hereingekommen war; aber

Bentley's Beschwörung aller Jäger und Zoologen, ob denn ein Fuchs Getreide fresse, behält doch Recht, nur daß sie ihn nicht berechtigt dem Fuchs eine Maus zu substituiren. Horaz hat eben eine Fabel gemacht, die den Menschen etwas lehren soll ohne die Thiernatur zu berücksichtigen; die Volksüberlieferung hat passend den Wolf in der Fleischkammer.

Ist die Begebenheit aus dem menschlichen Leben entlehnt, so entsteht die Parabel. Sie war bekanntlich eine Lehrweise Christi, und der barmherzige Samariter, der verlorene Sohn gehören zum Edelsten was die Weltliteratur kennt. Ich habe immer die Tiefe des dichterischen Gemüths bewundert, die auf die Lilien des Feldes hinweist um uns vor Augen zu stellen wie die ewige Liebe als der Lebensgrund des Alls mit freier Huld und Gnade das Schöne hervorsprießen läßt, die Tiefe des dichterischen Gemüths, die auch in dem Geringsten noch etwas Anerkennungswerthes, Gottgewolltes, Gottgefälliges findet, sodaß der Heiland selbst zum Gegenstand einer Parabel im Muhammedanismus werden konnte. Es liegt ein todter Hund am Weg, die Pharisäer gehen vorbei und schimpfen auf den Geruch, die rauhen Haare; Christus aber findet auch hier noch das Gute heraus und beschämt sie mit dem Worte: die Zähne sind so perlenweiß. Auch Buddha erzählte gern Parabeln, und die Schriften seiner Anhänger bieten Treffliches.

Ihre Höhe erreicht die Ideendichtung dadurch daß sie das Bildliche oder Begebenheitliche mit dem Gedanken verknüpft, daß sie bestimmte Persönlichkeiten episch in bestimmte Situationen bringt und diesen entsprechende Gedanken äußern läßt. So schildert Parmenides sich selbst wie feurige Rosse ihn emporheben zum Thron der ewigen Wahrheit und wie nun die Göttin ihm ihr Wort verkündigt. Aber den Preis verdient unter den Griechen hier der alte Hesiod. Ihm trachtet der Bruder Perses, der das eigene Erbgut durchgebracht, nach dem Vermögen; er aber ist unerschütterlich von der Vorstellung durchdrungen daß göttliche Fügung die Gerechtigkeit im Menschenleben schütze, die Arbeit als den einzigen Weg zum Wohlsein gegeben, und das Jahr so geordnet habe daß jedes Werk darin seine rechte Zeit findet. Eine priesterliche Stimmung ist es in der er diese ewigen Ordnungen und Gesetze verkündigt um den Bruder zu ermahnen daß er sich an dieselben anschließe und bleibendes Heil gewinne. Auch der Orient bietet uns in dieser Weise zwei herrliche Gaben. Die Bhagavadgita der Indier entfaltet die Philosophie des Brahmanenthums in einer

Reihe von Offenbarungen, die der Gott Krishnas dem Könige gibt, der über das Moralische des Kriegs und der bevorstehenden Schlacht bedenklich wird. Und das erhabene Gedicht der Hebräer, der Hiob, für das die Aesthetiker so oft nach einem Fach verlegen waren, findet hier seine Stelle. Die Wette des Herrn mit dem Satan und die Geschicke Hiob's leiten die Reden ein, in welchen der Dulder selbst und seine Freunde die weltregierende göttliche Gerechtigkeit im Zusammenhang der Thaten und Schicksale des Menschen betrachten, bis Jehova selbst erscheint um das Räthsel völlig zu lösen und diese Lösung im weitern Schicksal Hiob's zu veranschaulichen. Die letzte Nacht der Girondisten, eine Dichtung von mir selbst, behandelt die Unsterblichkeitsfrage in Form eines Wechselgesprächs am Todes- und Triumphmahl jener Männer. Niemand hat Gedanken und reale Charakteristik, Symbol und Individualität, Lehre und Darstellung inniger und großartiger verbunden als Dante in seinem weltumfassenden Werk.

B. Die Lyrik.

Die lyrische Darstellungsweise.

Ich singe wie der Vogel singt,
Der in den Zweigen wohnet,
Das Lied, das aus der Kehle dringt,
Ist Lohn, der reichlich lohnet.

In diesen Worten Goethe's ist es schon gesagt daß der Lyriker die eigene Innerlichkeit ausspricht, daß er in der Selbstbefreiung und dem Selbstgenuß des Gefühls seine Befriedigung findet. Wir bezeichnen die lyrische Poesie als die subjective; subjectiv aber nennen wir einmal das persönliche Seelenleben im Unterschied von der Außenwelt und den Dingen, dann aber auch dasjenige was nur einer bestimmten Individualität angehört, wie wenn wir im Unterschied von dem Allgemeingültigen, durch sich selbst Einleuchtenden von einer subjectiven Wahrheit reden, die gerade nur für einen Einzelnen Ueberzeugungskraft hat und von dessen Gemüthsstimmung getragen wird. Allein indem dies ganz Persönliche, indem das Seelenleben in individueller Unmittelbarkeit ausgesprochen

wird, erlangt es die Weihe der Kunst dadurch daß die hier angeschlagene Saite in allen Herzen mittönt, weil das allgemeine Wesen der Menschheit in seiner Tiefe berührt worden. So ist Mignon's Lied von Italien der Sehnsuchtslaut dieses Kindes nach dem fernen schönen Vaterlande; aber es erklingt darin zugleich der geheimnißvolle Zug in die Ferne, das Heimweh der Seele nach einem verlorenen Paradies, das in jedem Herzen schlummert. So rief der Dichter der Marseillaise Tausende zum Streit, weil sein persönlicher freiheitsdurstiger Thatendrang dem Patriotismus des ganzen Volks eine Stimme lieh. So ist der Sündenschmerz und die Erlösungshoffnung oder die Naturfreude und das Gottvertrauen in den Psalmen eine Stimme für Millionen geworden.

Der rechte Epiker verschwand hinter seinem Werk, mit eigener Kraft schienen die Bilder des Lebens sich vor unserer Anschauung zu bewegen, nach eigenem Sinne sich zu Gruppen zu verbinden; eine innere Einheit, eine eigene Folgerichtigkeit verkettete die Gedanken. Aber der Lyriker tritt selbst in den Mittelpunkt, sein Gefühl ist es das die Welt in sich aufnimmt, er zeigt sie uns nur im Spiegel seines Gemüths. Und wie das All klanglos, dunkel, in schweigender Nacht dastünde, wenn nicht die Wellen der Luft an ein Ohr und die Schwingungen des Aethers an ein Auge schlügen, wo dann die Seele sie empfindend zu Tönen und Farben werden läßt, so sollen wir in der Subjectivität des Dichters die Macht erkennen, welche in aller Fülle der Natur und der Geschichte nur den Wiederschein des eigenen Wesens erblickt; aus seinem Auge entspringt der Morgensonnenstrahl der die Memnonsäule tönen macht, und der Hauch seines Mundes wird der belebende Odem der Gebilde seiner Hand. Sein Gefühl singt er um das Echo im Herzen der Andern wach zu rufen, nicht Anschauungen will er vor uns hinführen, sondern Stimmungen in uns erwecken. Die Melodie der Seele und ihre Selbstinnigkeit tönt in seinem Lied, und von den Dingen spricht er nur wie sie das Gemüth bewegen, wie sie durch die Empfindungen, die sie in uns erregen, in ihrer Untrennbarkeit vom Ich als Bedingungen der eigenen wechselnden Zustände gefühlt werden; er schildert sie nur um durch ihr Bild den gleichen Eindruck auf die Hörer zu machen und so in ihnen die Bebungen des eigenen Innern fortzittern zu lassen. Franz spricht zu Weislingen von der reizenden Adelheid, durchwärmt von ihrem Blick wie von der Frühlingssonne, durch die Berührung von ihres Kleides Saum hinein-

gezogen in den magnetischen Strom ihres Lebens und ihrer Liebe; Weislingen sagt daß er darüber zum Dichter geworden sei, und Franz erwiedert: So fühl' ich denn in dem Augenblick was den Dichter macht, ein volles, ganz von Einer Empfindung volles Herz! Dies gilt von der Lyrik, der Poesie der Subjectivität. Sie geht aus dem Bedürfniß des Gemüths hervor sich selbst auszusprechen und zur Schönheit zu läutern, in künstlerischer Verklärung sich anzuschauen.

Aber es ist nicht allein die Stärke des Gefühls die dem Lyriker nothwendig ist, da er nur dann die Herzen zu zwingen vermag, wenn ein überwältigender Erguß der Empfindungen aus seiner Seele quillt; sein Gemüth muß auch so zart besaitet sein, daß es gleich der Aeolsharfe nicht eines anschlagenden Plectrums oder einer sichtbar eingreifenden Hand bedarf um zum Tönen zu kommen, sondern daß auch des unsichtbaren Lufthauchs leise Welle ihm süß erschütternden Klang entlockt. So vieles was die Andern unberührt läßt muß den Lyriker rühren, vieles an dem Andere kalt vorübergehen wird ihm zur brennenden Glut: der Schmerz des Lebens, von dem die großen Lyriker sagen, wird nur im Munde der Nachsprecher zur Phrase: bei jenen ist er eine thränenreiche Wahrheit, weil sie auch die Lust des Daseins, auch die Wonnen der Welt nicht so innig, so fein und zart gewahren könnten, wenn ihnen bei ihrem gesteigerten Empfindungsleben nicht gar manches zur Qual würde was Andere gleichgültig läßt, nicht gar manches das eigene Sein im tiefsten Grunde ergriffe was Andern kaum die Oberfläche streift. Darum singt Walther von der Vogelweide:

Herzensfreude hab' ich viel gekannt, doch ach!
Stets war das Herzeleid dabei:
Ließen mich Gedanken frei,
So wüßt' ich nichts von Ungemach.
Nimmer ging auch nur ein halber Tag
In ungetrübter Lust mir hin.

Und Goethe, den sie unter die glücklichsten Sterblichen rechnen, Goethe sagte am Abend seines Lebens zu Eckermann, daß wenn er die Summe seines Daseins zöge, kaum vier Wochen ungetrübten Glückes herauskämen. „Der Menschheit ganzer Jammer faßt mich an!" Wer dieses eine Wort dem Faust in den Mund legen konnte der mußte die himmlischen Mächte kennen gelernt, der mußte mit dem alten Harfner im Wilhelm Meister die kummervollen

Nächte weinend auf seinem Bette gesessen und sein Brot mit Thränen gegessen haben. „Mein Leid ertönt der unbekannten Menge!“ ist auch die richtige Lesart in der Zueignung des Faust. Oder wer wollte behaupten daß Justinus Kerner keine subjective Wahrheit, keine eigene Erfahrung ausspricht, wenn er singt:

Poesie ist tiefes Schmerzen,
Und es kommt das echte Lied
Einzig aus dem Menschenherzen,
Das ein schweres Leid durchglüht.
Doch die höchsten Poesien
Schweigen wie der höchste Schmerz;
Nur wie Geisterschatten ziehen
Stumm sie durchs gebrochne Herz.

Es ist für Viele, nur nicht für Alle wahr was Freiligrath sagt, daß die Flamme der Dichtung ein Fluch, ihr Mal ein Kainstempel sei, es ist namentlich für diejenigen wahr welche das sittliche Maß und die Selbstbeherrschung des Geistes aus Uebermuth oder Schlaffheit gering achten; dem Nessushemd ward von Prutz mit Recht die Leukotheabinde der Dichtung entgegengehalten. Goethe sagt in einem Divansliede nach Hafis:

Ich will es gerne gestehn:
Ich singe mit schwerem Herzen;
Sieh doch einmal die Kerzen,
Sie leuchten indem sie vergehn.

Doch ist es der Reichthum und die Gewalt der Empfindung nicht allein was den Lyriker zum Dichter macht, vielmehr wird er es erst dadurch daß er in der Freiheit seines Geistes zugleich über ihren Wogen schwebt, und daß er sich von der Macht derselben befreit, indem er sie aus seinem Herzen hinaus singt, daß er sie harmonisirt, indem er sie ordnend beherrscht und in reinen Formen, in melodischer Folge darstellt. Indem nun die eigene Lust der erlösten harmonischen Seele aus dem Bild ihrer Gefühle wiederstrahlt, gewinnt dieses erst den herzbezwingenden Zauber der Anmuth; indem die Freiheit und Klarheit des Gedankens in ihm waltet, wird es zur Bestimmtheit wie zur allgemeinen Wahrheit desselben erhoben; indem aber zugleich die ganze Stärke des Gemüths und seiner Leidenschaften in ihm webt und pulsirt, behält es die Macht des elektrischen Funken auch in des Hörers Seele hinüberzuleiten und magisch ihn zum Genossen der eigenen Lebens-

stimmung zu machen. — Ein Blick auf drei deutsche Lyriker wird dies darthun.

Niemand kann einem Bürger die Naturkraft der Empfindung, die Glut der Leidenschaft, den Sturm und Drang der Gefühle, niemand seinem Gesang die ergreifende Stärke des vollen Brusttons absprechen. Doch tadelte Schiller an Bürger den Mangel der Idealität, der ihm die eigenen rohen Producte seiner jugendlichen Muse in reiferen Jahren verleidete. Er verlangte daß das Individuale und Lokale zum Allgemeinen erhoben, daß das Mannichfaltige zum Ebenmaß gebracht, daß alle gröbere und fremdartige Beimischung getilgt und der Gegenstand, sei er Empfindung oder Handlung, in reiner allgemeingültiger Form so dargestellt werde wie er im Lichte der Ewigkeit vor Gott steht als das Urbild, von dem die erscheinende Welt die mehr oder weniger mangelhaften Abbilder gibt, sodaß die zerstreuten Strahlen derselben gerade von der Kunst wieder zu mangellosem Glanze gesammelt werden. Viele Gedichte Bürger's aber sind nicht Gemälde einer eigenthümlichen Seelenlage, sondern Geburten derselben. Die Empfindlichkeit, der Unwille, die Schwermuth des Dichters sind nicht blos der Gegenstand den er besingt, sie sind leider oft auch der Apoll der ihn begeistert. Aber ein erzürnter Schauspieler wird uns schwerlich ein edler Repräsentant des Unwillens werden; ein Dichter nehme sich ja in Acht mitten im Schmerz den Schmerz zu besingen. Sowie der Dichter selbst blos leidender Theil ist, muß seine Empfindung unausbleiblich von ihrer idealischen Allgemeinheit zu einer unvollkommenen Individualität herabsinken. Nur die heitere, ruhige Seele gebiert das Vollkommene; das Schöne wird nur durch eine Freiheit des Geistes möglich, welche die Uebermacht der Leidenschaft aufhebt. Aus der sanftern und fernenden Erinnerung mag man dichten, aber ja niemals unter der gegenwärtigen Herrschaft des Affects.

Schiller hat die einseitige Größe des im Affect dichtenden Bürger richtig erkannt, er ist aber selbst zum Theil unter dem Einfluß seiner Theorie durch Reflexion in den entgegengesetzten Fehler verfallen, wir hören seinen lyrischen Gedichten gar oft zu wenig den Herzschlag der Empfindung an, die er zu sehr aus der Ferne anschaut. Sein Lied von der Glocke zum Beispiel gemahnt mich mehr wie reizende Bilder, die außen um den Rand der Glocke sinnig eingegraben sind, als daß der romantische Hall des Glockentons selbst darin wiederklänge und uns mit musikalischer Gewalt

in seine Stimmung versetzte. Deshalb ist ihm bei aller Höhe und Größe seines Genius kaum ein leichtes, schlankes, singbares Lied gelungen, so Herrliches er in andern Gebieten geleistet hat, wie wir ihn denn als Meister der Gedankenlyrik werden kennen und verehren lernen.

Goethe aber hielt die höhere Mitte zwischen beiden inne, er stand in und über seinen Gefühlen, und er sagt es selbst daß mit seinen ersten Liedern die Richtung begann, von der er sein Leben lang nicht abweichen mochte, „das was ihn freute oder quälte in ein Bild, ein Gedicht zu verwandeln und darüber mit sich abzuschließen". Er empfand seine innere Bewegung als Qual; das bürgte ihm dafür daß der Gegenstand derselben fähig war den tiefsten Grund der Menschheit aufzuregen; aber mitten im Wellenschlag der Gefühle stand die Freiheit seines Geistes als der Entschluß der Befreiung fest, und er vollführte diese, indem er darstellend seine Empfindungen sich gegenständlich machte, sie dadurch aus sich heraus versetzte und ihnen gegenüber, während sie noch in seinen Nerven bebten, die Ruhe der Anschauung in seinem Selbstbewußtsein gewann. Darum konnte Vilmar von Goethe's Liedern sagen: „In ihnen sind eigene Lebenserfahrungen, eigene Herzensgeschichten in ihrem höchsten Stadium festgehalten, aber die unruhige Hast der Leidenschaft, die trübe Gärung der Gefühle, welche vergeblich nach einem Ausdruck ringt und den rechten nur einzeln und gleichsam zufällig trifft, welche bald zu viel, bald zu wenig sagt, diese «menschliche Bedürftigkeit» ist überwunden, ist mit allen ihren Zeugen ausgestoßen. Die Gärung hat sich abgeklärt zu dem goldenen, duftenden Wein, dem man seine Heimat, sein Gewächs, seinen Jahrgang, seine Erde und Traube noch anschmeckt, der aber von allem diesen nur die feinsten lieblichsten Arome behalten und sie in die köstlichste Weinblume vergeistigt zusammengefaßt hat; das Gefühl der Leidenschaft und der Herzensunruhe ist noch vorhanden, aber nur das leise Beben derselben zittert noch, in die reinste Harmonie verschmolzen, durch die Töne des Gedichtes sie begleitend hindurch; Unruhe und Leidenschaft selbst haben keinen Theil an dem Gesange, dürfen nicht mit ihren schreienden Lauten eingreifen in die melodischen Klänge, welche wie selige Geister leicht und heiter dahinschweben über den Aufruhr, die Plage und Pein dieses Lebens." — Wenn einmal die Dichter aller Nationen zum Wettkampf in die Halle der Weltliteratur eintreten, dann wird niemand die Palme des Epos dem Vater Homer

versagen, dann wird Dionysos den Epheu des dramatischen Siegs dem Briten Shakespeare reichen, aber der Rosen- und Lorberkranz des Lyrikers wird Goethe's Haupt schmücken.

Statt der äußern Realität gibt der Lyriker deren Gegenwart im Gemüth, im Selbstbewußtsein; er nimmt die Welt in sein Inneres auf um das Innere der Welt zu erschließen und die musikalische Seele der Dinge im Spiegel seiner eigenen Seele zu offenbaren. Nicht Betrachtung, nicht Handlung erstrebt er, sondern sein Theil ist der Selbstgenuß der Empfindung, aber von der Befangenheit und Gebundenheit der Leidenschaft erlöst er sich gerade durch das Aussprechen derselben; er läutert die Gefühle, die er der Beschränkung des Augenblicks entzieht, und macht sie zum Stoffe, den sein freischaltender Genius in reine ewige Formen hineingestaltet. Weil er wesentlich sich selbst darstellt, muß sein Selbst ein großes, ein sangeswürdiges sein, er muß ein Universum im Busen tragen und seine Individualität zu der Höhe des edelsten Menschenthums erheben. Deshalb interessirt uns aber auch bei den großen Lyrikern ihr Leben fast so sehr als ihre Werke, und diese gewinnen durch die Kunde von jenem erst ihr rechtes Verständniß. Die Persönlichkeit eines Pindar, eines David, eines Hafis, eines Walther von der Vogelweide, eines Klopstock oder Byron steht so lebendig vor uns wie das Bild des Achilleus und Odysseus, des Siegfried und Volker, während die Epiker die von diesen sangen unbekannt sind, und nur der Name Homer's den Schöpfer für jene bezeichnet. Der Lyriker, der allerdings nicht ein einzelnes Lied gegen ein großes Epos oder eine Tragödie in die Wagschale legen wird, offenbart die Totalität seiner Persönlichkeit in einer Reihe von Gedichten, und daraus wird uns dann ein so volles und reiches Gemälde des Lebens tiefsinnig und klar hervortreten, daß er es kühn den Werken seiner Genossen an die Seite stellen darf. Oder hat jener Kritiker unrecht welcher Goethe's Gedichte retten wollte, wenn alle deutsche Bücher dem Untergang geweiht wären bis auf eines, und er dieses bestimmen dürfte? Verkehrt ist es um des Gehaltlosen, Tändelnden willen, das sich so oft für Lyrik gibt, um der Leichtigkeit willen mit welcher hier der Dilettantismus arbeitet, die Sache selbst gering zu schätzen. Eher könnte man sagen daß das Lyrische der Herzschlag der Posie, das specifisch Poetische sei, und daß wo sein Duft und Schmelz fehlt namentlich auch im Drama die hinreißende Gewalt der Empfindung, der Zauber der Stimmung mangeln wird.

Die Eigenheit und Größe der Subjectivität wird sich darstellen müssen in deren Beziehung zu den wesentlichsten Grundwahrheiten des Lebens wie in dem Vermögen auch das Kleine und Unscheinbare durch den eigenen Gemüthshauch zu beseelen, auch in ihm ein Göttliches ahnen zu lassen; aber überall steht die Persönlichkeit im Mittelpunkt, und der Inhalt gilt nur wie ihn das Gefühl erzeugt und trägt, die Empfindung ihn verbindet, der Geist ihn denkt. Der Dichter gibt sein Innenleben wie er es lebt; er spricht Ideen aus, aber mit der Gefühlsfarbe, mit dem Eindruck den sie in ihm erregen, als das Pathos seiner Seele, sodaß er in den dialektischen Gedankenkämpfen die Qual des Zweifels, und in der gewonnenen Erkenntniß die Beseligung der Wahrheit empfindet und empfinden läßt. So theilt uns Goethe nicht als ein objectives Resultat mit daß die Menschheit ihre Grenzen hat, daß aber das Endliche zugleich darin das erste Moment der Religion findet, indem es sich von einem Unendlichen abhängig weiß sondern er gibt uns ein Bild des Gemüthszustandes, der Stimmung in die ihn diese Erkenntniß versetzt, und singt:

Wenn der uralte
Heilige Vater
Mit gelassener Hand
Aus rollenden Wolken
Segnende Blitze
Ueber die Lande streut,
Küß' ich den letzten
Saum seines Kleides,
Kindliche Schauer
Treu in der Brust!

Aehnlich ist die Freiheit der Individualität, wie sie in trotziger Selbstkraft auf eigenen Füßen steht und des göttlichen Geistes im eigenen Herzen gewiß die jenseitigen äußern Mächte verachtet, als der Gefühlssturm in der Seele des Prometheus, und das jubelnde Sichfinden eines kindlichen Gemüths in dem allumfassenden Wesen eines gütigen Gottes in dem Liebesaufschwung Ganymed's von demselben Dichter echt lyrisch geschildert.

Ebenso zeichnet der Lyriker die Außenwelt durch ihre Wirkung aufs Gemüth oder als Reflex der Seelenzustände; er ergreift deshalb Einzelnes wie es ihm dient, er berührt dasjenige was seine Empfindung nährt, steigert oder veranschaulicht, und läßt den vollen Glanz seines Lichtes darauf fallen, während anderes unberührt

im Dunkel bleibt; er erstrebt nicht ein Ganzes der Anschauung durch naturgemäße Verbindung und vollendete Aufzählung von Gegenständen, sondern ein Ganzes der Empfindung durch successive Bewegungen auf der Tonleiter der Gefühle. Er schaut nach den Sternen am Himmel und den Blumen auf der Wiese, aber nur um die unendliche Fülle seiner Liebesgedanken, seiner Grüße an die Geliebte zu bezeichnen; er schildert die ruhig heitere Mondnacht, aber um in ihr die Seligkeit des in sich befriedigten Herzens darzustellen, das sich ohne Haß vor der Welt verschließt um mit einem Freunde zu genießen

Was von Menschen nicht gewußt
Oder nicht gedacht
Durch das Labyrinth der Brust
Wandelt in der Nacht.

Mignon singt von dem Zustand ihres Gemüths, von den Leiden die nur der versteht wer die Sehnsucht kennt, wie sie mit brennendem Eingeweide nach der Seite des Firmaments späht, wo der Geliebte in der Ferne weilt; dies ist ein unmittelbarer Stimmungsausdruck des sich steigernden Gefühls als solchen. Dann aber singt sie von den Wundern Italiens, von dem Berg mit seinem Wolkensteg und dem Saal mit seinen Marmorbildern; doch alle diese Gegenstände sind nur dargestellt um den Grund ihres Heimwehs erkennen zu lassen, sie sind dargestellt wie sie in ihrer Erinnerung und Empfindung leben um so die Innerlichkeit ihres Gemüths zu offenbaren. Klärchen im Egmont singt einfach von der Liebe Leid und Lust, Gretchen am Spinnrad vertieft sich in das Bild des Faust, aber nur um uns zu entdecken was ihr die Ruhe geraubt und das freudvoll-leidvolle Auf- und Abwogen der Gefühle in ihr erregt. In Wanderers Nachtlied gibt Goethe die Stimmung der Natur in der kühlen Abendstille um Ruh' und Frieden in das Gemüth zu gießen. „Es heult der Sturm, es braust das Meer", wiederholt Lange, aber nur um dem Muth der sich für die Noth des Vaterlands zum Kampf erhebenden Männer eine Folie, den Heldengestalten einen landschaftlichen Hintergrund zu geben. Gleiche Bewandtniß hat es mit den Mythen die Pindar in seine Gesänge flicht. Einmal stehen sie im innigsten Zusammenhang mit der Idee des Hymnus, mit der Individualität des Siegers und dem neuen Sieg. Dieser wird im Zusammenhang mit dem ganzen Leben des Siegers betrachtet, und der Glück-

liche selbst steht wieder in seinem Volk; damit er jenem sein Schicksal deute blickt der Dichter gern auf die Stammheroen um in den Ahnen das Vorbild der Gegenwart erscheinen zu lassen, um durch sie und ihr Schicksal auch ein Wort der Mahnung indirect anzudeuten oder dem direct Ausgesprochenen durch ihr Beispiel Nachdruck zu geben. Da setzt er aber die Heroensage selbst als bekannt voraus, und läßt den Glanz der Dichtung, den Thau des Ruhmes nur auf diejenigen Punkte fallen die ihm zur Veranschaulichung seiner Idee dienen und die Beziehung der Vergangenheit zur Gegenwart hervorheben. Während die epische Erzählung in strenger Folgerichtigkeit vorschreitend bei allen Theilen der Begebenheit mit gleicher Liebe verweilt, dient die lyrische einem bestimmten Gedanken, den sie direct ausspricht, und nur die Züge werden kräftig und in aller Lebensfülle dargestellt welche zu seiner Entwickelung beitragen; über Anderes springt der Dichter weg oder berührt es nur im Flug um rasch die Gipfelpunkte zu gewinnen, von deren Höhe er seine Betrachtung auf die entsprechenden Thaten, Helden und Schicksale der Vergangenheit und der Gegenwart richten kann. Singt Pindar doch selbst:

Nicht Marmorkünstler bin ich Bildsäulen, auf desselben Grundsteins Fläche verweilende, durch werkkundige
Hand zu erheben; jedoch auf eilendem Schiff und im Kahn, o süßes Loblied, Walle dahin!

Musterhaft ist auch die Erwähnung Napoleon's in einer Ode Platen's. Der Dichter besingt Rom wie es von Aqua Paolina aus dem Blick sich darstellt, er gedenkt des Wechsels der Zeit, und wie an die Stelle des Jupiteradlers das Kreuz auf den Tempel gekommen, ja ein zweiter Cäsar sein dreifarbig Banner gepflanzt,

Ein Sohn der Freiheit; aber uneingedenk
Des edeln Ursprungs, einem Geschlechte sich
Aufopfernd, das ihn wankelmüthig
Heute vergötterte, morgen preisgab.

Er redete den Helden nun selbst an:

O hätte dein weitschallendes Kaiserwort
Dem Volk Europas was es erfleht geschenkt,
Wohl wärst du seines Lieds Harmodius,
Seines Gesanges Aristogiton!

Nun ist verpönt dein Name, Musik erhöht
Ihn nicht auf Wohllautsfittichen; nur sobald
Dein Grab ein Schiff umsegelt, singen
Müde Matrosen von dir ein Chorlied.

Und Rom? fragt dann der Dichter, zu seinem Gegenstand zurückkehrend, und schildert wie es gleich dem Helden der Nacht anheimgefallen sei.

Die lyrische Dichtung ist die subjective: sie folgt dem Wirbel der Empfindungen, sie verknüpft nicht Dinge nach deren Gesetz, sondern Vorstellungen wie sie sich im Innern associiren, wie die Einbildungskraft in freiem Spiel mit ihnen schaltet. Darum bleibt in der Lyrik manches der Ahnung überlassen, weil es dem Gefühl des Dichters selbst noch im Dämmerschein liegt, darum bleibt vieles ungesagt, weil es sich von selbst versteht, darum werden die Gegensätze dicht aneinandergestellt, weil die Contraste sich im Gemüth gern hervorrufen, darum bewegt sich das Gedicht oft in Sprüngen, weil die mit ihrem Bilderreichthum spielende Vorstellung vom Hundertsten auf das Tausendste zu kommen pflegt. Aber die Einheit der Grundstimmung muß das Ganze beherrschen und das Einzelne beseelend durchdringen, sonst verlöre das Lied den Charakter des Kunstwerks. Von jener, von dem Gefühlszustand des Dichters wird das Ganze gefärbt, von ihr wird bestimmt was mitgetheilt werden soll, und der Wellenschlag der einzelnen Empfindungen in einem bestimmten Gefühlskreise oder die Wechselanziehung der mit ihnen verbundenen Vorstellungen bestimmt die Verknüpfung der einzelnen Theile. Der Künstler liebt es die Schnur zu verbergen an der er die einzelnen Perlen anreiht, die sie innerlich verbindet; er vernachlässigt den äußern Zusammenhang, aber gerade indem beim schnellen Wechsel der Gegenstände doch ein Grundton alle beherrscht, wird dessen Macht erst recht offenbar. Abschweifungen, überraschende Wendungen sind daher hier nicht selten, nicht tadelnswerth; begeisterungstrunken scheint der Dichter Eindrücken und Bildern wie willenlos zu folgen; und indem dennoch eine harmonische Totalität, ein planvolles Ganzes, ein befriedigender Eindruck das Resultat ist, sind wir auf überraschende Weise um so tiefer befriedigt.

Eine der schönsten Canzonen Petrarca's ist die vierzehnte, welche beginnt: Chiare, fresche e dolci acque. Er begrüßt die Wellen in denen Laura gebadet, Blumen und Kräuter wo sie geruht; dort will er daß seine Ruhestätte sei, wenn er nun bald

sterben wird; dann wird die schöne Geliebte ihn dort wie sonst mit den Augen suchen, aber wenn sie den Hügel des Grabes erblickt, wird ein Seufzer von ihr dem Dahingeschiedenen die Gnade des Himmels erbitten. Unmittelbar darauf fährt der Dichter fort:

Einst ward von schönen Zweigen
(O liebliches Entsinnen!)
Ein Blütenregen hier auf sie ergossen;
Und sie mit Demuthneigen
In solcher Glorie drinnen
War von den Liebesflocken sanft umflossen.
Ein Blümchen schien entsprossen
Dem Kleid, und eines wieder
Der Locken goldnem Flimmern,
Eins will als Perle schimmern,
Eins weht zur Flut und eins zur Erde nieder,
Eins scheint mit irrem Triebe
Zu flüstern schwebend: Ach hier herrscht die Liebe!

(Kekule und Biegeleben.)

Da sagte ich, fährt Petrarca fort, sie sei im Paradies geboren, da fragte ich wie ich dahin gekommen sei, indem ich mich im Himmel wähnte. Und seitdem lieb' ich dies Gefilde so, daß ich anderwärts keinen Frieden finde. Muratori sieht vor der mitgetheilten Strophe eine Kluft, die der Dichter nur durch einen salto mortale übersprungen. Allein was liegt dem der im Geist die nun weinende Laura schaut, näher als das an jener Stelle zum erstenmal gesehene Bild der Glücklichen? Und indem er sich in die Erinnerung daran vertieft, werden wir erst inne weshalb er jene Gefilde so vor allen liebt, das Ende erklärt den Anfang des Gedichts, und das Ganze athmet die sanfte Stimmung der Liebe, die auch im Leid und in der Entsagung, auch in der Erinnerung noch durch die Herrlichkeit der Geliebten beseligt ist. — Ueber „Schäfers Klagelied" von Goethe finden sich in Hegel's Aesthetik ein paar schöne Worte, die das oben Gesagte gleichfalls bestätigen: „Das Herz bleibt in sich gedrungen und gepreßt und spiegelt sich um sich dem Herzen verständlich zu machen nur an ganz endlichen äußern Umständen und Erscheinungen ab, die allerdings sprechend sind, wenn ihnen auch nur eine leise Wendung auf das Gemüth und die Empfindung hin gegeben wird. Das von Schmerz und Sehnsucht gebrochene Gemüth gibt sich in lauter äußerlichen Zügen stumm und verschlossen kund, und dennoch

klingt die concentrirteste Tiefe der Empfindung unausgesprochen hindurch."

Die Lyrik ist allerdings die musikalische Poesie, wie das Epos die plastische; aber wie wir bei diesem auf den Unterschied der bildenden Kunst von der dichtenden hinwiesen, so müssen wir auch jetzt festhalten daß die Poesie nicht das reine Empfindungsleben als solches geben kann, sondern daß sie von dem allgemeinen Empfindungsausdruck des Tons zur Bestimmtheit des Wortes fortgeht, daß sie durch klare Bilder auf die Phantasie wirkt und dann durch diese die eigene Stimmung des Dichters auch im Hörer hervorruft, daß das Wort als solches immer schon die Allgemeinheit des Gedankens ausprägt. Die Musik gibt den melodischen Wellenschlag des Gefühls und deutet dadurch Ideen an, die Poesie spricht Ideen aus und erweckt dadurch unser Gefühl. Das Geheimniß der Lyrik beruht darauf daß die Stimmung des Dichters sich durch das ganze Gedicht ergießt, daß sie die Wahl der Bilder und der metrischen Form bedingt, sodaß auch im Tonfall der Worte, im Rhythmus oder in der Reimweise die innere Melodie dem Ohr vernehmlich wird; aber zur Vollendung gehört daß auch unser Auge eine plastisch klare Klangfigur erblickt. Wie die wohllautendsten Reime ohne geistigen Gehalt ein bloßer Klingklang, so sind gestaltlose Gefühlslieder einem Gemälde gleich, das durch Pracht und Harmonie der ineinander schillernden Farben reizt, aber bei dem Mangel von Zeichnung kein bleibendes Wohlgefallen erwecken kann, es sei denn daß der Dichter eben die Stimmung aussprechen und erregen wollte die uns ergreift, wenn wir in einem stillen blauen Bergsee den Abendhimmel sich spiegeln und in seinen sanft gekräuselten Wellen stets Formen entstehen und wieder zerrinnen, Licht und Farbe aufleuchten und wieder verlöschen sehen. So schließt Clemens Brentano ein Schwänenlied:

Stille wird's, es glänzt der Schnee am Hügel,
Und ich kühl' im Silberreif den schwülen Flügel,
Möcht' ihn hin nach neuem Frühling zücken,
Da erstarret mich ein kalt Entzücken. —
Es erfriert mein Herz, ein See voll Wonne,
Auf ihm gleitet still der Mond und sanft die Sonne;
Unter den sinnenden, denkenden, klugen Sternen
Schau' ich mein Sternbild an in Himmelsfernen;
Alle Leiden sind Freuden, alle Schmerzen scherzen,
Und das ganze Leben siecht aus meinem Herzen:

Süßer Tod, süßer Tod
Zwischen dem Morgen- und Abendroth!

Brentano und Arnim sind gleich den Sängern mancher Lieder im Wunderhorn Herr der Stimmung, aber es mangelt oft das deutliche und entsprechende Bild; Platen ist anschaulich und gestaltenreich, aber es fehlt oft ein alles umspielender und durchdringender Hauch und Duft, ich möchte sagen die sich selbst singende Melodie der Empfindung und der Worte; wo sie aber mitklingt, da leistet er Vollendetes, wie in der Ode „Neujahrsnacht", im Ghasel: „Wie, du fragst warum vor allen Mich erwählt dein Wohlgefallen", in dem Liede: „Wie rafft' ich mich auf in der Nacht, in der Nacht." Daß Goethe bei aller Glut der Leidenschaft, bei aller Tiefe des Gefühls und bei allem melodischen Stimmungsausdruck doch so lebendige Bilder schafft, seine Gestalten doch mit so sichern Linien umschreibt, dies macht ihn eben auch zum herrlichsten Lyriker. Emanuel Geibel's eigenthümliche Größe beruht darauf daß er ohne Nachahmer zu sein auf dieser Bahn Goethe's wandelt, und auf den Tonwellen der einen Empfindung, die sich in seinem Gedichte ergießt, so plastisch klare Gestalten sich hinwiegen läßt, die dem Auge denselben Eindruck machen wie die Klänge dem Ohr, sodaß bald die Energie des männlich gewaltigen, bald die zarte Anmuth des frauenhaften Sinnes durch die Harmonie der Rhythmen und der Bilder in einer Weise hervortritt wie sie nur dem in sich versöhnten Gemüth möglich ist.

Oder betrachte man zwei Gedichte Justinus Kerner's, das Wanderlied und das Trinkglas des verstorbenen Freundes: wie entsprechen dort die Bilder des bewegten Lebens, die Wellen, die Vögel, die Sterne in ihrem Freudereigen dem raschen Gang des Verses, der so munter anhebt: Wohlauf, noch getrunken den funkelnden Wein! Und hier, wie ernst ist die Haltung des Ganzen in den längern ruhigen Zeilen, wo der volle männliche Reim vorangeht und der weibliche ins Unbestimmte hinaustönt!

Still geht der Mond das Thal entlang,
Ernst tönt die mitternächt'ge Stunde;
Leer steht das Glas, der heil'ge Klang
Tönt nach in dem krystallnen Grunde.

So wechseln auch in Hermann Lingg's historischer Lyrik die Rhythmen der Lieder mit dem Geist der besungenen Helden und Zeiten.

Doch es geziemt sich des alten Meisters zu gedenken, der an der Pforte der neuern deutschen Literatur steht und in seiner edeln Erhabenheit uns zeigte was das Ziel unserer Dichtung ist, die innigste Durchdringung des nationalen, des antiken und des christlich religiösen Elementes. Ich rede von Klopstock und rufe gern der Gegenwart ins Gedächtniß was Herder schon in Bezug auf dessen Oden dargethan: ein eigner Ton des Ausdrucks, eine eigene Farbe ruht auf jeglicher, und erstreckt sich von der ganzen Mensur, Haltung und Betrachtung des Gegenstandes bis auf den kleinsten Zug, Länge und Kürze der Perioden, Wahl des Silbenmaßes, beinahe bis auf jeden härteren und leiseren Buchstaben, auf jedes O und Ach. Hierin haben diese Oden so etwas Eigenes, Ursprüngliches und Eingegeistetes, daß sowie die Natur jedem Kraute, Gewächse und Thier seine Gestalt, Sinn und Art gegeben, die individuell ist und eigentlich nicht verglichen werden kann, so schwimmt auch ein anderer Duft und webt ein anderer Geist der Art und Leidenschaft in jeder einzelnen Dichtung Klopstock's. Welch eine herrliche Abenddämmerung geht zum Exempel durch die Erscheinung von Thuiskon! Mit Silbenmaß und Ideenfolge und Bildern und Anfang und Ende gleichsam aus den letzten Sonnenstrahlen und dem stäubenden Silber und den rauschenden Wipfeln wie heilig, feierlich und still zusammengewebt! — Ich möchte die frühen Gräber, die Sommernacht, den Rheinwein, den Zürchersee und Gottes Allgegenwart noch vorziehen, da hier die Stimmung durchaus innig und einig das Ganze hält und durchdringt und die Bilder sich durchaus klar und den Grundton gleichsam dem Auge veranschaulichend entfalten. Er ist wie alter Wein; er will wie Pindar nicht flüchtig gelesen, sondern studiert sein, aber er lebt dann gleich jenem wie ein weihender Genius in unserer Seele.

Der Lyriker der des Geheimnisses der Stimmung kundig ist versteht nicht blos das bereits innerlich Klargewordene, die fertigen Gedanken und selbstbewußten Empfindungen auszusprechen, er weiß auch das noch dämmernde Seelenleben, die noch unsagbaren Regungen des Herzens anzudeuten und ahnen zu lassen; er zeigt die einzelnen deutlichen Gestalten im Helldunkel der Gemüthswelt mit ihrem Hintergrunde, auf dem noch der Schleier eines umwebenden Duftes liegt, sodaß die festeren Formen und Umrisse des Einzelnen verschwimmen, aber doch schon hervortauchen. Dies Traumselige, dies Musikalische ist nicht das Einzige der Lyrik

und hat nicht überall seine Stelle, aber ohne seinen Schmelz ist es nicht möglich ein rechtes Lied zu singen oder die Anschauungen und Gedanken mit ihrer Resonanz im fühlenden Geiste vollendet auszusprechen.

Die Concentration der Empfindung im Gegensatz der epischen Breite erfordert denn auch die innere Tiefe des Ausdrucks. Lyrische Gleichnisse wollen nicht beruhigen, sie wollen verstärken; sie sagen oft geradezu daß sich mit dem Gefühl das den Dichter erfüllt, nichts vergleichen lasse, wie jenes dem Volkslied so geläufige:

Keine Kohle, kein Feuer
Kann brennen so heiß
Als heimlich stille Liebe,
Die niemand nicht weiß.

Oder es wird aus dem herangezogenen Bild immer nur Ein Zug genommen, gerade der welchen der Dichter braucht, und dieser kümmert sich wenig darum ob jenes in seinem übrigen Wesen zur Vergleichung paßt oder nicht. So sagt das hohe Lied:

Stark wie der Tod die Liebe,
Fest wie die Höll' ihr Wille,
Eine Flamme Gottes.

Wenn Faust in ruhiger Betrachtung den Wasserfall anschaut, dann sieht er den Regenbogen, der sich darüber ausspannt, und sagt: Am farbigen Abglanz haben wir das Leben; wenn er sich selbst mit leidenschaftlicher Erregung dem Wassersturz vergleicht, der von Fels zu Felsen braust, so hebt er hier eine ganz andere Seite hervor: „begierig wüthend nach dem Abgrund zu.“

Der Lyriker lebt in der Gegenwort, das Vergangene gilt ihm nur wie es im Gemüthe eben noch empfunden wird: darum stellt er es gern als ein eben erst Geschehendes dar; er nimmt die Theilnahme des Hörers in Anspruch, er will das fremde Gemüth in die Interessen des eigenen hineinziehen, daher die subjectiven Wendungen und Fragen, z. B.: „Wer fühlet wie wühlet der Schmerz mir im Gebein?“ — „Was steckt' er ihr an den Finger?“ — „Wißt ihr was das bedeutet?“

Die Lyrik ist ein Selbstgenuß des Gefühls, in welchem aller Inhalt des Geistes lebt. Der Gesang macht der Empfindung Luft, die Seele wird dadurch von einem Drucke befreit; sie will sich aber nun auch selbst vernehmen, des gelungenen Ausdrucks sich

erfreuen. Daher liebt die Lyrik Wiederholungen wie die Musik, die dann im Gleichklang des Reims laut und vernehmbar werden. Sie wiederholt den Grundgedanken, den sie in mannichfachen Formen ausspricht, sich durch vielerlei Bilder bestätigt, sei es daß er stets der Ausgangspunkt der Betrachtung ist, wie er in dem Kirchenlied „Was Gott thut, das ist wohlgethan" jeden Vers beginnt um in stets neuer Weise offenbar zu werden, oder er ist der Magnet der am Strophenende steht und alle Gedankenbahnen zu sich als dem Mittel- und Zielpunkt vereinigt, in welcher Art Beranger den Refrain echt künstlerisch behandelt hat. Oder es kehrt das Lied in seinen Ausgang zurück, den es dann wiederholt; oder es läßt den Grundgedanken gleich einem Chor mitten hindurch tönen, wie in dem 42. und 43. Psalm durch allen Schmerz und alle Noth der Zeit wieder und wieder die Stimme des Trostes gleich Drometenklang hervorbricht:

Was grämst du dich, mein Herz, in mir,
Und blickst unruhig auf?
Erwarte Gott! Ich werd' ihm doch noch danken,
Ihm, meinem Retter, meinem Gott!

Die lyrischen Dichtarten.

Die Lyrik als die Poesie der Subjectivität kann einmal das innere Empfindungsleben unmittelbar aussprechen; sie kann dann eine objectivere Form annehmen und die Stimmungen der Seele in Bildern der Natur und der Geschichte symbolisiren und deren eigenen musikalischen Gehalt offenbaren oder die Stimmung des Dichters dadurch in dem Hörer hervorrufen, daß die Gegenstände geschildert werden die ihn in dieselbe versetzt haben; endlich kann sie die Ideenwelt des Geistes darstellen wie dieselbe zugleich das Eigenthum und die bewegende Macht des Gemüthes ist. Wir dürfen demgemäß wol von einer Lyrik des Gefühls, der Anschauung und des Gedankens reden. Dies folgt aus der Natur der menschlichen Subjectivität und ihrer Bethätigung, und wie sich mir aus dem Wesen des Geistes die Unterschiede des Epischen und Lyrischen ergeben, so hoffe ich durch die angedeutete Gliederung der Lyrik den ganzen Kreis dieser Dichtungen zu umspannen und die Fülle derselben zu ordnen, während die seitherige Poetik gerade in diesem Gebiet ganz besonders rath- und planlos war, und die

Rücksichten auf den Inhalt und auf die äußere Form des Gedichts völlig durcheinander werfend in ihren Eintheilungen Lied und Sonett, Madrigal und Ode nebeneinander stellte, ohne irgendwie die Nothwendigkeit dieser Ausdrucksweisen oder den Sinn dieser Formen anzugeben.

Vischer hat im Besondern mannichfache Berührungspunkte; seine Eintheilung aber gründet sich auf die Schritte des Processes durch welchen das Gemüth den Weltinhalt in sein inneres Leben verwandelt; daraus ergibt sich eine Lyrik des Aufschwunges zum Gegenstande, eine des reinen Aufgehens desselben im Subject, und eine dritte der beginnenden Ablösung oder der Betrachtung. Der ersten Gattung soll Hymnus, Dithyrambus, Ode angehören; — aber in der Ode ist das Bewußtsein des Gegenstandes Herr, hat sich desselben bemeistert. Die Mitte begreift das Liederartige; das ganz Anschauliche, Naturbild und Ballade werden hier angehängt, selbst die ganz epische Romanze! Dann spricht Vischer von einer Welt von Dichtungen die keine Namen haben; ich habe diese längst als Gedankenlyrik bezeichnet, Vischer adoptirt diesen Ausdruck, findet aber einen „innern Mangel“ in dieser Poesie, den sie mit rhetorisch declamatorischem Stil zudecke. Gottschall sagt dagegen daß die gedankenvolle Lyrik den höchsten Rang einnehme. Er theilt das ganze Gebiet in die Lyrik der Empfindung: das Lied; der Begeisterung: die Ode; der Betrachtung: die Elegie. Indem ich bei meiner Weise bleibe, mag die nähere Ausführung dieselbe rechtfertigen.

Die erste und ich möchte sagen die Grundweise der Lyrik ist das eigentliche Lied. Es spricht die Melodie der Seele als solcher aus, es ist reiner Gemüthsklang, es will darum gesungen sein. Es ist der eigene Zustand den der Dichter anschaut, und während er in der Empfindung steht, macht er durch den Gesang selbst sie sich gegenständlich, befreit er sich aus der Beschränkung derselben. Hier im Ausdruck der eigenen Innerlichkeit ist es wo viele momentan zu Poeten werden, die sonst ein Bild der Welt weder geben noch beleben können. Immer aber bedarf die Wahrheit und Kraft des Gefühls, die Stärke und Frische desselben der Form, der allgemein gültigen Form, durch die der individuelle Zustand zu einem solchen gesteigert wird in welchem jeder Mensch ein auch ihn Mitberührendes gewahren kann, wie in dem ganz individuellen Liede Mignon's „Kennst du das Land“ die Paradiesessehnsucht des Menschengemüthes mitklingt; bei gleicher Stimmung ist das

Gedicht vorzüglicher als das Schiller'sche „Ach aus dieses Thales Gründen", weil es individueller auftritt, weil das Allgemeingültige in ihm größere sinnliche Bestimmtheit erlangt hat. Die Schöpferfreude des Geistes, die ruhige Seligkeit, mit der er in der Darstellung seiner selbst genießt, bildet einen Gegensatz zu den dunkeln Bebungen auf- und abwogender Gefühle, und im Wechselspiel von beiden hat Arthur Schopenhauer den lyrischen Zustand überhaupt erkennen wollen. Mit Recht, denn indem ich mir meinen eigenen Zustand veranschauliche, mache ich mir ihn zum Object, stelle ich ihn vor das betrachtende Auge des Geistes und scheide mich als thätiges Subject von ihm ab; zugleich aber ist dieser Inhalt die eigene Natur der Seele, und wird durch das Gefühl in seiner Untrennbarkeit vom Ich empfunden.

Freudvoll und leidvoll,
Gedankenvoll sein,
Langen und bangen
In schwebender Pein,
Himmelhoch jauchzen
Zum Tode betrübt;
Glücklich allein ist
Die Seele die liebt.

Diese Verse erscheinen mir fast wie eine Definition der Stimmung des Liederdichters. Die große herrliche Marienbader Elegie desselben Dichters ist die vollendete Durchführung dieses Kampfes schmerzlicher Gefühlsbewegungen und seligen Friedens der Betrachtung in der künstlerischen Befreiungsthat des Gemüths. Es kommt hinzu, daß die Außenwelt in ihrer Ruhe und das unruhige Gefühl der Innenwelt, daß die reine Anschauung und der Wechsel innerer Erregungen ineinander spielen und sich ihre Farbe mittheilen, wie dies mit wunderbarer Klarheit aus Goethe's Liedern „Auf dem See" und „An den Mond", oder aus „Wanderers Nachtlied" erhellt, sodaß, wer hier das Angedeutete erkannt hat, bald das Mitleben und bald den Contrast der Natur mit dem Herzen auch in den Minneliedern und in den Volksliedern gewahren wird, wie wenn es heißt:

Kühlet dir ein Lüftelein
Wangen oder Hände,
Denke daß es Seufzer sein,
Die ich zu dir sende:

Tausend schick' ich täglich aus,
Die da wehen um dein Haus,
Weil ich dein gedenke.

Das Lied beginnt im Gemüth und fliegt nicht von Gegenstand zu Gegenstand fort, sondern es haftet im Gemüth um seine Freude oder seinen Schmerz zu offenbaren, und wenn die Seele außer sich hinausblickt, so will sie immer doch nur sich selbst zum Bewußtsein bringen und aussprechen. Deshalb ist das Lied einfach, die melodische Entfaltung einer bestimmten Situation, die ohne Ungleichheit des Affects eine in sich abgeschlossene Stimmung oder Gefühlsbewegung mit sich führt; ein gefälliges Gleichgewicht, Ebenmaß und ein faßlicher Grundton kommen ihm zu. Zugleich aber stellt es nothwendig die eine Empfindung so dar daß darin das ganze Herz des Dichters aufgeht, sein ganzes Bewußtsein darin sich erschöpft und sie somit als etwas Universelles und Göttliches erscheint. Und da wiederum jede Persönlichkeit ihre eigenen Erlebnisse, jedes Herz seine eigene Geschichte hat, so sprießen aus dem Gemüth der Menschheit immer neue Lieder hervor gleich den Blumen des Frühlings, und nie verstummt die Sprache des Lieds. Sehr schön sagt Walther von der Vogelweide:

Verzagte Zweifler sprechen alles sei nun todt,
Und niemand mehr der Schönes singe:
Sie sollten doch bedenken die gemeine Noth,
Wie alle Welt mit Sorgen ringe.
Kommt Sangestag, so hört man Singen wohl und Sagen,
Man kann noch Lieder:
Ich hört' ein kleines Vöglein jüngst dasselbe klagen,
Das barg sich wieder:
„Ich singe nicht, erst muß es tagen."

Und was ist der Inhalt der Lieder?

Sie singen von Lenz und Liebe, von sel'ger goldner Zeit,
Von Freiheit, Männerwürde, von Treu und Redlichkeit;
Sie singen von allem Süßen was Menschenbrust durchbebt,
Sie singen von allem Hohen was Menschenherz erhebt.

Der Männermuth, der da weiß daß ein Gott, der Eisen wachsen ließ, keine Knechte wollte, und das Gefühl der Abhängigkeit von Gott wie das Vertrauen auf ihn, der Schmerz der Sünde und die Freude der Erlösung, gesellige Lust beim Becherklang,

Wandertrieb, Scheiden und Wiedersehen, Todtenklage und Hochzeitjubel, alles erklingt im Lied; der Soldat, der Jäger, der Handwerksbursch, der Student spricht seine besondere Lage in ihm aus; die Gelegenheit ruft es hervor; vor allem aber und zumeist ist es die Stimme der Liebe, weil diese selbst, der Armuth und des Ueberflusses Kind, in ihrem Sehnen und Verlangen, in ihrem Haben und Genügen an sich schon genau dem entspricht was wir oben als lyrische Gemüthslage bezeichnet, und weil sie als das glückliche Gefühl der Ergänzung und Lebensvollendung durch eine andere Persönlichkeit nothwendig dieser sich kund geben muß.

Das Wesen des Liedes ist Gesang, nicht Gemälde, — das war eins der lichtbringenden Worte Herder's; die Vollkommenheit des Liedes liegt im melodischen Gang der Gemüthsbewegung, der Leidenschaft, die im Auf- und Abwogen der Empfindungen endlich den harmonischen Abschluß und in ihm Ruhe findet. Die Wonne der Schönheit und Liebe macht die Seele sich ganz zu eigen indem sie solche ausspricht, und das tiefgeheime Weh tröstet sich selbst indem es sich in Wohllaut auflöst. Im unmittelbaren Aushauch der eigenen Empfindung aber muß das allgemein Menschliche kund werden, in der Darstellung der endlichen Erscheinung das Unendliche wiederscheinen. Der naive Naturlaut, der Singvogelton ist noch nicht Poesie, er bedarf der Kunst zur Gestaltung, er bedarf des idealen Gehalts, und nur weil Goethe der Genius war welcher sich selbst zur Schönheit der Seele geläutert und der Wahrheit zugeschworen, gelang ihm jene glückliche Vermählung des Gelegenheitlichen und des Ewigen, die das Tiefste mit anmuthiger Leichtigkeit sagt als ob alles von selbst so werde und sich verstehe.

Die mehr objective Lyrik der Anschauung zeichnet sich zunächst dadurch aus daß der Dichter die Empfindung, den Gedanken, der sein Gemüth bewegt, auch als das in andern Regionen Mächtige darstellt und dadurch klar macht, oder daß er die Gegenstände, welche ein Gefühl in ihm wecken, in dieser ihrer Beziehung zum Gemüthe schildert. Dort ist die Subjectivität mehr thätig, hier ist sie mehr leidend; dort wird der dichterische Ausdruck zur Ode, hier zur Elegie. In der Ode ergreift der Dichter den großen Gehalt des Lebens um sich als dessen Träger darzustellen, durch seine Begeisterung ihn zu bemeistern, und dann dies als das Leben der eigenen Seele Empfundene zugleich als das auch andere Gebiete des Daseins Durchdringende durch Einführung in diese zu veranschaulichen. Indem aber Natur und Geschichte nur heran-

gezogen werden um jene das Gefühl bewegende Idee zu zeigen, wird von ihm nur dasjenige aufgenommen was hierzu förderlich ist; zugleich wird diese Idee als die Seele der Dinge oder der Ereignisse ausgesprochen, sodaß solche dadurch in das Licht der Ewigkeit gerückt werden und in dem Endlichen eine unendliche Bedeutung sich enthüllt. Würde und Erhabenheit, kühner Schwung und Stärke der Empfindung walten in der Ode; eine vielfach bewegte und doch zu festem Maß geordnete Rhythmik ist ihr eigen und sagt ihrer Anschaulichkeit mehr zu als der gefühlselige Reim, innerhalb dessen aber auch Treffliches geleistet worden, wie denn einige Moallakats der Araber wetteifernd mit Griechen, Römern und Deutschen in die Schranken treten, oder an die „Macht des Gesanges" von Schiller und die Friedenscanzone Petrarca's erinnert werden kann. Aeschyleische, Sophokleische, Euripideische Chöre, Pindar in seinen Epinikien, Horaz in den Gedichten in welchen der alte Römersinn noch einmal ein Echo in der Brust des Sängers gefunden hat, Klopstock und Platen haben den Odencharakter am reinsten dargestellt; auch manche Psalmen und Prophetenstellen des Alten Testaments tragen ihn, während die sogenannten Homerischen Hymnen zu sehr in den epischen Stil fallen, immerhin aber im Preis und der Feier der Thaten der Götter eine religiöse Stimmung durchscheinen lassen. Humoristische Oden hat Heinrich Heine in seinen herrlichen Nordseebildern gedichtet.

Als Gegenpol der Ode hat die Elegie einen sanften schmelzenden Grundton: die Ereignisse gewinnen Macht im Menschen, er wird an sie hingegeben, er sinnt ihnen nach und versenkt sich in die Bebungen der Seele die der Schlag des Schicksals erregt. Die Elegie ist ruhig und mild, sie unterscheidet sich indeß vom Liede durch ihre größere Objectivität, aber das gegenständliche Leben dient hier nicht der Phantasie um bereits für sich bestehende Empfindungen zu symbolisiren, wie in der Ode, sondern es wird geschildert wie es als das Erste oder das Active die Empfindungen der Seele erweckt und ihr die eigenthümliche Stimmung gibt. So entwirft Hölderlin uns ein ausführliches Bild von Hellas um dadurch die schmerzliche Sehnsucht zu motiviren, die am Ende hervorbricht:

Mich verlangt ins bessre Land hinüber
Nach Alkäos und Anakreon,
Und ich schlief im engen Hause lieber
Bei den Heiligen von Marathon.

Ach, es sei die letzte meiner Thränen,
Die dem schönen Griechenlande rann;
Laßt, o Parzen, laßt die Schere tönen,
Denn mein Herz gehört den Todten an.

Die Elegie weilt gern in der Erinnerung, weil sie eben von dem gegenwärtigen Gefühl aus auf die Gegenstände hinblickt die dasselbe veranlaßt haben, und sie in dieser stets inniger werdenden Verschmelzung mit dem Herzen schildert; sie klagt über das entschwundene Glück, sie sinnt mit leiser Sehnsucht über die genossene Lust. Sie ist keineswegs blos klagend und trauernd, weder bei den Alten noch bei den Neuern; es ist nur die passive Stimmung des Gemüths die ihr eignet, und da sie anschauend und erinnernd bei den Bildern verweilt die in jener walten, so ziemt ihr auch ein Versmaß der Anschauung: die Griechen nahmen den Hexameter, gaben ihm aber eine größere Ruhe, indem sie jedesmal im zweiten Vers nach der männlichen Cäsur des dritten Fußes eine Pause eintreten und gleich die accentuirte Länge des vierten folgen ließen, und auch die absinkend hinaustönende Schlußsilbe des sechsten Fußes ausschieden, und somit durch eine betonte Länge endigend dem Ganzen eine in sich geschlossene Form verliehen. Daß aber Tyrtäos in dieser Form seine Kriegslieder dichtete, macht solche noch nicht zu Elegien. Dagegen wird der Charakter der Dichtungsart vortrefflich von Mimnermos ausgesprochen, wenn er die Schönheit der Jugend und Liebe mit dem Gefühl ihrer Vergänglichkeit singt und durch den Schatten der Wehmuth den Bildern der Lebensfreude einen dunkeln Grund gibt, auf dem sie um so anziehender sich erheben. Beides ist echt elegisch, wenn Ovid den Schmerz der Trennung von Rom uns durch das Gemälde seiner letzten Nacht in der Weltstadt versinnlicht, und wenn er in der Erinnerung an die Freuden einer Mittagsstunde, die ihm Corinna gewährt, durch die Schilderung ihrer Reize verkündigt was ihn so glücklich gemacht. Goethe's römische Elegien tragen ebenfalls bei derselben weichen Gemüthsstimmung dasselbe plastische Gepräge der Darstellung; ganz Rom tritt in ihnen vor die Seele des Lesers. Gelungene Elegien Schiller's sind die Götter Griechenlands und der Spaziergang.

Zu noch größerer Objectivität schreitet der Lyriker fort, wenn er sich zur Natur und zur Geschichte wendet um entweder einzelne Gegenstände oder Begebenheiten in ihrer Bedeutung fürs Gefühl darzustellen und dabei gerade den lyrischen Gehalt der Sache aus-

zulegen, oder durch jene eine subjective Empfindung symbolisch auszusprechen. So wird in Heine's Nordseebildern das Meer mit seinen Stürmen und seinen ruhig heitern Wellenspielen, seinen Sonnenuntergängen und klaren Sternennächten zu einem Symbol des Dichtergemüths, und die herrlichen Gesänge alle sind die Entfaltung der reizenden Strophe:

Mein Herz gleicht ganz dem Meere,
Hat Sturm und Ebb' und Flut,
Und manche schöne Perle
In seiner Tiefe ruht.

Daß Goethe's „Harzreise im Winter" den Ton angeschlagen, sollte man kaum zu erinnern brauchen. — Oder der Dichter trägt seine Geliebte auf Flügeln des Gesanges nach Indien hin, um in der Schilderung des dortigen Naturlebens seine Sehnsucht nach Ruhe in der Geliebten darzustellen. Freiligrath führt uns mit seinem ausgewanderten Dichter in die Urwälder Amerikas, Byron mit seinem Child Harold fast durch ganz Europa, ja er läßt in der Mitte des Gedichts die epische Maske fallen; es sind die Stimmungen seiner eigenen Seele, die er durch Schilderung der Natur am Rhein wie in den Alpen oder in Rom auch in uns erwecken will, oder als deren Reflex er jene Gegenstände selbst erscheinen läßt, gerade wie ein guter Landschaftsmaler die Außenwelt nicht abschreibt, sondern bald die Stimmungen des Naturlebens, bald seine eigenen Gefühle in Formen und Farben ausdrückt.

Ja der Dichter braucht das Gefühl als solches gar nicht direct zu singen, er kann es durch ein Naturbild ahnen lassen. Heine taucht seine Seele in den Kelch der Lilie, daß diese nun ein Lied von seiner Liebsten duftend haucht, schaurig süß wie der erste Kuß ihres Mundes gewesen. Er malt die Lotosblume wie sie vor der Sonne Pracht sich ängstigt, aber dem Mond ihr frommes Angesicht entschleiert, er malt den Fichtenbaum der unter Eis und Schnee von der Palme im heißen Morgenlande träumt, und wir ahnen darin die Eigenheit der Menschenbrust die nur dem wahlverwandten Herzen sich erschließt, oder die dunkle Sehnsucht eines in fremder, widerstrebender Umgebung schmachtenden Gemüths, gleichwie wir, ohne daß Muhammed es sagt, in seinem Gesang bei Goethe die Ausbreitung seiner Lehre in dem Quell erkennen, der aus dem Fels entspringt und zum gewaltigen Strom heranwächst, freudebrausend dem erwartenden Erzeuger, dem Ocean, an

das Herz zu stürzen. Rückert's schönes Gedicht: „Die sterbende Blume" leiht dagegen einem Naturgegenstande die melodische Menschenstimme, um durch ihn selbst ein Naturgefühl aussprechen zu lassen.

Gleiche Bewandtniß hat es mit den lyrischen Lebensbildern. Der Dichter hebt hervor und schildert empfindungsvoll was seiner Empfindung dient und eine ähnliche bei Andern erwecken kann, er singt was ihn schwermüthig und jubelnd gemacht, er hebt den Gefühlsgehalt und die Wirkung eines Ereignisses hervor, und verweilt mit Nachdruck auf den Zügen die mit seiner Stimmung zusammenklingen, während er über anderes rasch dahineilt oder es überspringt. In dieser Art ist Schiller's Siegesfest gedichtet und das Lied von der Glocke. In dieser Art sind die historischen Volkslieder der Araber; der Held ist oft selbst der Sänger, und das Lied wächst dort unmittelbar wie eine Blüte aus dem Stamm der Wirklichkeit, der Begebenheit hervor, sie voraussetzend, auf sie zurückblickend, stets von ihr getragen. In dieser Art sind viele Volkslieder der Serben, der Neugriechen, und schon jener alte Mosaische Lobgesang beim Uebergang der Juden über das Rothe Meer trägt dieses Gepräge. In dieser Art sind viele deutsche Kriegs- und Siegsgedichte von Veit Weber, von Arndt, von Rückert. „Mein Herz ist aller Freude voll", beginnt Veit Weber seinen Streit von Murten, und dieses Gefühl athmet jede Zeile, er schildert die Schlacht in diesem Ton, nicht wie der Epiker um der Schlacht willen, sondern weil die Siegeslust der Tapfern ihrer selbst genießen will. Hier kann nun auch der Lyriker sich in frühere Zeiten versetzen und die Stimmungen großer Männer oder ganzer Nationen bei entscheidenden Ereignissen, in besondern Weltlagen dichterisch aussprechen; er kann, während er das Gefühl zur Grundlage nimmt und das Ganze durchklingen läßt, dabei den Gedankengehalt in der Seele des Helden, die geistige Bedeutung der Thaten aussprechen, in anschaulichen Bildern die Zustände, die Begebenheiten zeichnen, in deren Mittelpunkt seine Phantasie sich versetzt hat. Hier liegt ein großes Feld noch offen, das Lingg und Geibel mit Glück zu bebauen begonnen.

Ebenso drückt in der lyrischen Ballade der Dichter durch eine Begebenheit eine Stimmung aus, und malt darum in seiner Erzählung nicht sowol den äußern Hergang mit epischer Stetigkeit, sondern die innere Bewegung, als deren Folge das äußere Ereigniß oft nur angedeutet wird, sodaß die menschliche Subjectivität

als der Grund der Entwickelung erscheint. Hier liegt darum der Keim des Dramas innerhalb der epischen und lyrischen Poesie, und es läßt sich auch historisch nachweisen wie die alten Volksballaden einen Ausgangspunkt des Volksschauspiels bilden; sie lieben deshalb auch den Dialog, durch welchen die Charaktere ihre Gefühle selbst aussprechen. Uhland's Graf Eberhard ist ganz episch, und in der epischen Strenge meisterhaft, der Schiller'sche ist lyrisch. Dagegen sind der gute Kamerad, der Wirthin Töchterlein, der Schäfer und die Königstochter Uhland's durchaus lyrisch. Goethe's Balladen sind meistens lyrisch, es sind Stimmungsbilder, sein Heiderösleiu, sein Veilchen so gut wie sein Fischer, König von Thule, und Erlkönig; es sind Naturlaute, während Schiller die That und die Macht des sittlichen Selbstbewußtseins in epischen Bildern veranschaulicht: die Freundestreue die alle Hindernisse besiegt und durch ihre Opferlust auch den Tyrannen überwindet, das Pathos der Ehre und Liebe das den Knappen in die Strudel des Meeres muthvoll sich stürzen läßt, die geistige Kraft welche durch List und Gewandtheit den Drachen schlägt und nach diesem Sieg über die äußere Natur durch Selbstüberwindung den noch schwereren über die eigene innere davonträgt. Im Gott und der Bajadere dagegen ist es nicht der innere Kampf des Geistes der die Wiedergeburt und Errettung herbeiführt, sondern die beseligende Nähe des Gottes weckt eine wahre ewige Liebe in ihrer Brust. So richtig und tiefgreifend war jener Ausspruch Goethe's, daß er die Rechte der Natur vertrete während Schiller das Evangelium der Freiheit predige. Auch Heine hat einige lyrische Balladen ersten Ranges gedichtet, die beiden Grenadiere und den Olaf; er hat in der Loreley das subjective Element direct hervorgehoben und es ausgesprochen daß nicht die Begebenheit an sich, sondern die sich darin spiegelnde Gemüthslage des Dichters die Hauptsache ist, wenn er anhebt:

Ich weiß nicht was soll es bedeuten
Daß ich so traurig bin;
Ein Märchen aus alten Zeiten
Das will mir nicht aus dem Sinn.

Die Ballade rückt darum alles in die Gegenwart, während Homer niemals im Präsens spricht. „Dein Schwert, wie ist's von Blut so roth!“ beginnt jenes gewaltige schottische Gedicht, wir sind sogleich in die Mitte der Begebenheit versetzt, aus dem

Munde des Mörders hören wir die That des Vatermordes, die Schrecknisse des Gewissens in seinem Innern werden uns vorgeführt durch ihn selbst, und gleich dem von Gott gezeichneten Kain sehen wir ihn ruhelos in die weite Welt, ins Dunkel hineinwandeln und verschwinden. Der lyrische Charakter erscheint auch im Refrain, im Kehrreim der nordischen Balladen, der ein und denselben Stimmungsausdruck nach jeder Strophe hervorklingen läßt, z. B. „Hüte dich, schönes Blümelein!" — „Schau dich um, Held Vonved!" — „Der Wald steht herrlich und grün!" Ursprünglich drückt sich im Kehrreim der lyrische Grundton des ganzen Gedichtes aus, den dann die einzelnen Bilder veranschaulichen, die der Dichter nicht sowol im strengen Anschluß an objective Hergänge und Zusammenhänge gibt, sondern wie das in seinem Gemüth Lebendige nach der Association der Vorstellungen sich verkündigt.

Ich kann mich nicht enthalten als Bewähr meiner ästhetischen Ansicht das übereinstimmende Zeugniß der Geschichte anzuführen, das Gervinus im dritten Band seines Werkes über die deutsche Nationalliteratur gegeben hat. England und Spanien, sagt er, sind die großen Heimaten der Volksbühne und des historischen Volksliedes; kein Name der in englischen Balladen gefeiert ist fehlt auf der englischen Bühne, und ein so echt nationales Volksstück wie der Flurschütz von Wakefield ist fast nichts als eine Reihe dialogischer Balladen selbst mit epischen Anklängen; und so ist Lope de Vega reich an Stücken die ihren Inhalt aus spanischen Romanzen entlehnen. Die englische Ballade und das englische Nationaldrama unterscheiden sich von der spanischen Romanze und dem spanischen Volksschauspiel wie Nord von Süd, wie Gemüthlichkeit von Sinnlichkeit, wie Innerliches von Aeußerlichem; beide Paare unter sich liegen in ganz genauer Beziehung aufeinander. Die Romanze des Spaniers erzählt das Erscheinende, die englische Ballade stellt die Wirkung des Erscheinenden dar. Der Vater Cid's bindet seinen Söhnen die Hände ohne zu sprechen, man erräth Rede, Absicht und Gefühl; die Ballade von dem König in Dumpferlingschloß und Sir Patrik Spence theilt die Reden und Empfindungen des Herrschers und des Seefahrers, auch die Gefühle des Dichters mit, läßt aber das Factum errathen. So geht auf der spanischen Bühne nichts oder wenig hinter der Scene vor. Alles ist Effect oder Intrigue, worin Goethe den Calderon bewundern mußte; es geht auf der Bühne vor selbst was sich nach

unsern Begriffen nicht darstellen läßt, eben wie in der Romanze Jahrzahlen und Data vorkommen, was sich nach unsern Begriffen nicht dichten läßt. Daher sind die spanischen Dramen reicher, geputzter, oft beschreibend, die englischen aber einfach, springend, hinter den Coulissen fortgehend, innerlich, oft geisterhaft.

Endlich noch ein Wort über die Gedankenlyrik. Das Gefühl spricht sich nicht blos als solches oder durch die Dinge aus die es geweckt haben, es symbolisirt sich nicht blos in entsprechenden Anschauungen, sondern es erhebt sich zur Allgemeinheit des Gedankens, es ist zugleich Träger der Ideen, die es zum Eigenthum der Seele macht, die dann die Lyrik offenbart, nicht lehrhaft, nicht nach ihrem logischen Zusammenhang unter Hervorhebung desselben, sondern nach ihrem Leben im Gemüth, sodaß sie aus Empfindungen hervorblühen und wieder Empfindungen wecken. Der Gedanke ist hier nicht wissenschaftlich verbunden, sondern künstlerisch frei, nicht dialektisch vermittelt, sondern unmittelbar in der Seele geboren, und wird ausgesprochen je nach und mit dem Echo das er im Herzen findet. Reflexionen oder Kenntnisse werden nicht zur Belehrung als ein für sich Bestehendes mitgetheilt, sondern für das Gemüth werden die Gedanken zur Einheit der Empfindung gebracht, und die Idee erleuchtet und erwärmt zugleich, indem sie in ihrer Wirkung auf das Innere dargestellt wird. In prächtigen volltönenden Worten breitet der selbstbewußte seines Gegenstandes mächtige Dichter den Reichthum seines Geistes aus, aber so daß derselbe als die Entfaltung seines Gemüths erscheint, nicht als ein äußerliches Besitzthum, sondern als eigenstes innerstes Sein. Wie wir früher im echten Lied bei aller Individualität eine universelle Bedeutung gewahrten, so wird jetzt eine allgemein gültige, alldurchwaltende Idee zum Pathos eines Individuums, oder sie wird als dessen Lebenserfahrung und Mission ausgesprochen und dann wieder in einzelne Bilder eingekleidet. Die Poesie drückt immer das ganze ungetheilte Wesen der Menschheit aus; wie sie mitten in der Sinnenwelt lebend und webend alle sinnliche Regung in rein ideale Anschauungen auflöst, so verweilt sie auch im Himmel der Ideen, und die Geheimnisse der Götter schauend macht sie jene zugleich zu Mächten des Gemüths und begleitet ihre Darstellung mit der Musik welche die von ihnen berührten Saiten des Herzens geben. Es sind Ideen die der Dichter schaut, nicht Abstractionen des trennenden Verstandes, sondern ewige Lebenskeime und Musterbilder der Dinge, schöpferische Mächte des Daseins, wie

sie als Mittel- und Brennpunkte der Erscheinungswelt, als naturgestaltende Gottesgedanken vor der Phantasie stehen. So sind sie an sich poetisch; aber sie werden hier nicht um ihrer selbst willen wie im Epos, sondern so ausgesprochen wie sie aus einer individuellen Gemüthslage geboren werden, wie sie eine besondere Gemüthsstimmung erregen; der Gedanke des Zweifels erscheint zugleich als ein schmerzvolles Ringen, die gewonnene Wahrheit als eine Beseligung der Seele. Schiller redet in der Resignation von der Kluft zwischen Himmel und Erde, zwischen Glauben und Genuß, zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden, wie ihm dies in eigener Lebenserfahrung zum tiefen Seelenschmerz geworden; er ringt sich im „Ideal und Leben" aus diesen Gegensätzen zur Anschauung der Schönheit empor, in der Ewiges und Zeitliches sich versöhnt, Sinnliches und Geistiges zu einem Idealbilde verschmilzt, in deren Lande die Göttin der Jugend dem irdischen Helden den Becher der Unsterblichkeit reicht. Und in der Freude dieses Friedens singt er im „Glück" einen Triumphgesang von der Wirklichkeit des Schönen, wie es als eine freie Offenbarung göttlicher Gnade und Herrlichkeit die reine Blüte der Natur darstellt. Der Dichter folgt ganz dem lyrischen Schwung seiner Empfindungen, er veranschaulicht sie hier durch einen Anklang an die olympischen Spiele, dort durch die Mythe von Herakles, hier durch ein Wort Cäsar's, dort durch ein Bild des Achilleus, aber um den Gedanken des Seins dieser Helden und damit den Gedanken des Gedichts zu entschleiern. So steht er da in der Siegeskraft des Genius, und es gilt von ihm so voll und ganz wie von irgend Einem was er selbst in den Weltaltern vom Sänger singt:

Ihm gaben die Götter das reine Gemüth,
Drin die Welt sich, die ewige, spiegelt,
Er hat alles gesehn was auf Erden geschieht
Und was uns die Zukunft versiegelt.
Er saß in der Götter urältestem Rath,
Und behorchte der Dinge geheimste Saat.

Und wie der erfindende Sohn des Zeus
Auf des Schildes einfachem Runde
Die Erde, das Meer und den Sternenkreis
Gebildet mit göttlicher Kunde,
So drückt er ein Bild des unendlichen All
In des Augenblicks flüchtig verrauschenden Schall.

Die Hymne des Stoikers Kleanth, viele Ghaselen Dschelaleddin

Rumi's, das Schicksal von Hölderlin, Lamartine's Meditationen und Harmonien gehören in dieses Gebiet. Auch Goethe war darin thätig, und zwar so daß er in trefflicher Weise die allgemeinen Ideen individualisirte und als Herzensgefühl darstellte, in den Grenzen der Menschheit das Gefühl der Abhängigkeit vom Unendlichen, diesen Grund der Religion, als sein eigenes, die Ideen der Freiheit und Selbstkraft des Geistes als das Pathos des Prometheus, die zu Gott emporführende Liebe als Ganymed's Seelenjubel. Das Minnelied Geibel's spricht ebenfalls das allgemeine Wesen der Liebe, die ewige Geschichte des Herzens aus, durchweht vom Hauche der Anmuth und reich an blühenden Bildern, wie sie das geschilderte Gefühl verlangt und vor die Seele ruft. Mein Erbauungsbuch für Denkende (Gott, Gemüth und Welt) hat eine Reihe solcher Dichtungen aus verschiedenen Nationen und Zeitaltern zum poetischen Ausdruck einer philosophischen Weltanschauung zusammengestellt.

C. Das Drama.

Wesen und Stil der dramatischen Darstellung.

Harsdörfer, der Stifter der Pegnitzschäfer, der, wie wir sahen, vor zweihundert Jahren in seinem Nürnberger Trichter eine Reihe von Recepten veröffentlichte durch die jedermann in sechs Stunden zum deutschen Dichter werden könnte, hielt bereits das Schauspiel für die höchste Dichtungsart, weil es die zwei Hauptforderungen der Poesie am vollkommensten befriedige, indem es nütze durch Erregung der Gemüther zum Guten, und zugleich belustige; denn wiewol es Abscheu vor der Grausamkeit und Betrübniß mit dem Elend der Unglücklichen erwecke, so sei doch die kunstgeschickliche Nachbildung das was ergötze, sowie uns zum Beispiel das treue Bild eines schrecklichen Löwen wohlgefalle. Er wies das Schäferspiel dem bäuerlichen Nährstand, das Lustspiel dem bürgerlichen Mehrstand, das Trauerspiel dem fürstlichen Ehrstand zu, und sein Freund Klay hielt sich sogar überzeugt daß ehedem blos Kaiser, Fürsten und Helden Tragödien gedichtet.

Wir wissen nichts mehr von derartigen Rangordnungen. Was

immer in der Natur oder im Reich des Geistes seine Bestimmung erfüllt das verwirklicht ein Ewiges im Strom der Zeit, das ist ein in sich Vollendetes, in seiner Weise ein Größtes; ich kann die Rose nicht unter die Eiche setzen, noch den Alexander über oder unter den Aristoteles. So ist auf dem Gebiete der Kunst nothwendig daß der Stoff seine entsprechende Form finde, und es ist lächerlich zu streiten ob Mozart's Don Juan oder Goethe's Faust höher stehe; allein es ist nothwendig zu erkennen daß ein gedichteter Don Juan und ein musikalisch dargestellter Faust das Höchste nicht erreichen können, weil weder die Poesie das Empfindungsleben des Einen so innig und ergreifend wie die Musik, noch die Musik die Tiefe des Gedankens und die Macht des Selbstbewußtseins im Andern so klar und befriedigend wie die Poesie offenbaren kann.

Allein das können wir sagen daß für die Betrachtung der Kunst das Schauspiel den Schlußstein bildet, indem es auf einer Durchdringung und Verschmelzung der epischen und lyrischen Elemente beruht, und auch historisch immer erst dann zur Ausbildung kommt, wenn diese bereits entfaltet waren. Die klarste Kunstgeschichte, die griechische, zeigt dies am klarsten. Erst nach Homer und Alkäos treten Aeschylos und Sophokles auf, und in ihren Tragödien lagern sich die epischen Erzählungen in den Botenreden neben den lyrischen Chorgesängen. Das Drama ist objectiv wie das Epos, es stellt Begebenheiten dar, aber so wie dieselben aus der Innerlichkeit der Charaktere hervorgehen; es ist subjectiv wie die Lyrik, es entschleiert uns die Tiefe des Gemüths, aber so daß wir sehen wie dasselbe sich zu Thaten erschließt und in die Außenwelt bestimmend eingreift. Jede einzelne Gestalt wird zum lyrischen Dichter um sich selbst auszusprechen und die Welt im Spiegel ihrer Seele zu zeigen, der Schöpfer des Ganzen aber tritt hinter sein Werk zurück und läßt sich dasselbe in völliger Objectivität selbständig vor uns entwickeln. Die dialogische Form allein macht noch kein Drama. Die indische Gita-Gowinda und das Hohe Lied der Hebräer sind gleich Wilhelm Müller's schöner Müllerin und so manchem Gedicht von Uhland und Goethe in der Form der Wechselrede; es herrscht aber in ihnen durchaus der Selbstgenuß des Gefühls, und die Situationen wechseln nur damit im Erklingen immer neuer Empfindungen ihr musikalischer Gehalt kund werde; das Drama jedoch verlangt die That und den handelnden Charakter. Es erzählt aber auch eine Begebenheit nicht

als ein bereits Fertiges, sodaß auf das äußere Geschehen, auf den schon gewordenen Weltzustand das Hauptaugenmerk gerichtet wäre, sondern es hebt die Stimmung der Individualitäten, ihre Leidenschaften und Zwecke hervor, und zeigt die Handlung in ihrem Werden und in ihrem Rückschlag auf den Charakter, dessen Thun und Leiden gleichmäßig zur Erscheinung kommen soll. Individuen sind der Mittelpunkt der Welt, wie in der Lyrik, aber auch die Welt ist als objective Wirklichkeit vorhanden, wie im Epos, und beide ergänzen einander, indem die Persönlichkeiten einen bestimmten Umfang der äußern Verhältnisse zu ihrem subjectiven Lebensinhalt machen und mit ihrer Eigenthümlichkeit, mit ihren Wünschen und Planen bestimmend, umgestaltend in den Gang der Dinge eingreifen und dadurch sich selbst ihr Schicksal bereiten.

Der epische Held ist der Vorfechter seines Volks; er ist einstimmig mit dem Rathschluß des Schicksals; seine Aufgabe ist der Gesammtzweck, an dessen Durchführung Alle mitarbeiten. Der dramatische Held will zunächst sich und die Verwirklichung seiner Individualität; er ergreift einen bestimmten Zweck als den seinigen, er scheidet sich von seiner Umgebung ab und kommt dadurch in Conflict mit ihr; er macht seinen Willen zum Gesetz der Welt, um im Kampf mit ihrer Ordnung entweder seine Selbstüberhebung zu büßen oder als Genius einen neuen schönern Tag in ihr heraufzuführen. Herakles, Achilleus, Alexander, Dietrich von Bern, Karl der Große, Gottfried von Bouillon sind epische, Prometheus, Cäsar, Columbus, Wallenstein, Napoleon sind dramatische Helden. Die Jungfrau von Orleans ist episch, sie folgt dem himmlischen Rufe, sie führt ihr Volk zum Sieg; zur dramatischen Heldin macht sie Schiller erst dadurch daß er den Zug ihres Herzens in der Liebe zum feindlichen Feldherrn mit ihrer Sendung die Engländer zu schlagen in Widerspruch bringt. Schade daß er die mittelalterlich nonnenhafte Ansicht, nach welcher die Männerliebe überhaupt der reinen Jungfrau nicht zieme, dabei zu sehr in den Vordergrund gedrängt, und dadurch in sein Werk ein Motiv gebracht das keine Allgemeingültigkeit hat.

Im innern Conflict erkennen wir den eigentlichen Nerv des Dramatischen; der Held kämpft nicht blos mit naivem Muthe gegen außen, sondern der Streit ist in sein eigenes Gemüth gelegt. Es ist sein Wille der einen bestimmten Zweck erfaßt und zu verwirklichen trachtet; die Gegnerschaft, die er sich dadurch erweckt, macht ihm gegenüber ihr Recht geltend, er nimmt dasselbe dadurch

in sein Bewußtsein auf; oder er sieht von vornherein daß er seinen Principien huldigend mit andern in Conflict geräth, wie Antigone in der Collision von Familienliebe und Gehorsam gegen das Staatsgesetz steht, Cid im Widerstreit des Gefühls von Ehre und Liebe. Nun beginnen die Gedanken einander zu verklagen und zu entschuldigen, und der Kampf wird vorher in der Seele eines Othello, Macbeth oder Hamlet geführt, ehe es zum äußern Ausdruck in der That kommt. Der Conflict kann in der Natur des Charakters so gut wie in dem Princip der Handlung liegen; der selbstbewußte Mensch steht in der Allgemeinheit des Geistes auch über seinem Naturell, und er überschaut die Gegensätze, wenn er für die eine Seite sich entscheidet; so liegt der Kampf in ihm, und sein Gemüth ist der Brennpunkt wo die streitenden Mächte zusammentreffen. Es ist kein kleines Verdienst von Corneille und Racine dies klar erkannt und danach gehandelt zu haben. In der Iphigenie wie im Tasso, im Wallenstein wie in der Maria Stuart wird man dasselbe, wenn auch nicht so anatomisch bloßgelegt wie bei den Franzosen finden.

„Im Epos trägt die Welt den Helden, im Drama trägt ein Atlas die Welt", sagt einmal Jean Paul, und wir stimmen ihm bei im Unterschied von Aristoteles, welcher in seiner Poetik schreibt: „Die Tragödie ist nicht Darstellung von Menschen, sondern von Handlungen, von Leben, Glück und Unglück. Denn auch das Glück liegt in den Handlungen begründet, und der Zweck der Tragödie ist eine Handlung, nicht eine besondere Beschaffenheit eines Menschen. Wir handeln nicht um unsern Charakter darzustellen, sondern entwickeln nur in den Handlungen zugleich den Charakter. So ist Fabel und Handlung der Zweck der Tragödie, der Zweck aber ist das Größte in Allem: ohne Handlung könnte keine Tragödie sein, wol aber ohne Charaktere; das Erste und gleichsam die Seele der Tragödie ist die Begebenheit, das Zweite sind die Charaktere." Aristoteles steht hier auf dem Standpunkt der griechischen Weltanschauung, für welche die Innerlichkeit des Gemüths noch nicht für sich durchgebildet war, für welche die Subjectivität ihre Unendlichkeit noch nicht geltend gemacht hatte. Demgemäß trägt die ganze antike Kunst das plastisch epische Gepräge, das auch das griechische Drama nicht verleugnen kann. Weder Charakter noch Begebenheit kann fehlen, der Dichter schildert den Charakter durch Handlungen, aber das Drama soll die Geschichte aus der Persönlichkeit entwickeln. Wer gäbe nicht noch

so viele Mord- und Spectakelstücke ohne Charakterinnigkeit für Charakterdramen mit wenig äußerer Handlung, wie Lessing's Nathan und Goethe's Tasso? Erst Shakespeare war der offenbarende und gesetzgebende Genius für die dramatische Poesie, und bei ihm zeigt sich die Dichtergröße unter anderm auch darin daß er die seltsamsten Geschichten nicht blos wahrscheinlich, sondern zu nothwendigen Ereignissen dadurch macht daß er eine Reihe von Individualitäten schafft die nur zusammenzukommen brauchen um jene Begebenheiten sofort zu verwirklichen.

Märchen noch so wunderbar
Dichterkünste machen's wahr.

Wer den Beleg für diesen Goethe'schen Spruch recht ausführlich haben will, der lese in dem Buch von Gervinus über Shakespeare all die Abschnitte nach, in welchen der den Dramen zu Grunde liegende Stoff erzählt und die Art und Weise erörtert wird wie der Dichter durch die Wahl der Charaktere die Begebenheiten stets zu einem nothwendigen Ergebniß subjectiver Innerlichkeit und dadurch dramatisch zu machen so meisterhaft verstanden hat. Moliere's Größe in der Weltliteratur liegt darin daß er das Charakterlustspiel mit Meisterschaft ausbildete. Und Lenz nannte das die rechte Höhe der dramatischen Wirkung daß man oben auf der Galerie rufe: das sind Kerle! — Das Begebenheitliche wird dadurch in Handlung verwandelt daß wir die Absicht erfahren welche die Sache sich zum Zwecke setzt und so das Innere realisirt.

Wenn der dramatische Held einen bestimmten Zweck oder eine Seite des Lebens ergreift um sie im Unterschiede von Andern durchzuführen, so gibt dies auch seinem Charakter einen entschiedenen Ausdruck. Jener Zweck wird in das Gemüth aufgenommen zur bewegenden Macht oder zum herrschenden Pathos des Menschen, und ein eigenthümlicher Mittelpunkt stellt die Persönlichkeit als eine besondere Eigenthümlichkeit im Gegensatz zu Andern dar. Der ganze Reichthum des Gemüths geht in jener einen Grundrichtung auf, der Grundton ihrer Stimmung durchdringt jedes Wort und jede That. Die epischen Helden stellen in ihrem Charakter mehr das Ganze der Menschheit dar, das unter mannichfaltigen Verhältnissen zur Aeußerung kommt; das Drama geht dazu fort den Scheinheiligen, den Geizigen, den Sonderling als solche hervorzuheben. Der Idealismus der Phantasie und des Gefühls, der Realismus des Weltverstandes, die Liebe, die heroische

Willenskraft, der in sich webende Gedanke sind solche particulare Stimmungen und Richtungen dramatischer Charaktere: Tasso's, Antonio's, Romeo's, Macbeth's, Hamlet's. Immer aber faßt der echte Dramatiker Personen und Dinge so objectiv auf, daß jeder Charakter, der gerade spricht, uns in sein Interesse zieht, daß jeder die Welt von seiner Individualität aus sieht und behandelt, und demnach recht zu haben scheint so lange er auf der Bühne ist. Der echte Dramatiker schildert lebenswahre Menschen, nicht Abstractionen, und bewährt das Wort daß wir alle an den Fehlern der Eigenschaften leiden welche unsere Tugenden bedingen.

Der Epiker steht in der Gegenwart, aber er blickt von ihr aus auf die Vergangenheit, er erzählt das was bereits wirklich geworden ist. Das Streben hat seine Erfüllung gefunden, das Geistige ist realisirt worden, das Ganze ist nun fest und gediegen da, ein Nothwendiges, an dem nichts mehr zu ändern, das nun ruhig und beschaulich aufzunehmen ist. Der Lyriker steht in der Gegenwart und spricht die unmittelbare Empfindung derselben aus; er stellt die Subjectivität dar im Auf- und Abwogen ihrer Gefühle, und das Gemüth beweist seine Freiheit und Selbstherrlichkeit, indem ihm die Welt nur in ihrer Beziehung auf seine eigene Innerlichkeit gilt und diese selbst sich als den Quell alles Werdens und Lebens genießt. Der Dramatiker steht in der Gegenwart und blickt auf die Zukunft, wie sie aus der Vergangenheit, aus den objectiven Weltzuständen durch die freie Persönlichkeit in der Gegenwart erstrebt oder zur Gegenwart gemacht wird. Es darf daher der Ausgang nicht schon in der Art zum voraus festgestellt werden wie Goethe es im Egmont gethan hat. So herrlich dessen Zwiegespräch mit Alba ausgeführt ist, so wird die Scene dadurch dennoch undramatisch daß wir wissen alle Worte sind vergeblich, der Entschluß Alba's steht fest. Wie anders, wenn Alba dadurch daß Oranien nicht mitkommt nun seinerseits bewogen wäre es auf die Unterhaltung mit Egmont ankommen zu lassen ob er ihn verhaften werde, und wenn nun der Zuschauer mit der Freude an Egmont's Ideen sich in die steigende tragische Furcht versetzt sähe daß Egmont sich durch seinen edeln Freimuth selbst das Netz des Verhängnisses über seinem Haupte zusammenzieht. Was erst werden soll das versetzt uns in Besorgniß und Spannung, und das Gegenwärtige erregt unser Gefühl; insofern unterscheidet sich die dramatische Bewegung des Gemüths von der epischen Ruhe; aber die Spannung muß sich lösen, der Conflict muß durchgekämpft

werden, und so endet alle lyrische Erregung im Drama in einer gottergebenen Befriedigung des Gemüths. Die Freiheit der Persönlichkeit hat sich hier mit der Nothwendigkeit der Zustände und der sittlichen Weltordnung zu vermitteln; die Individualität bedarf zur Verwirklichung ihrer Zwecke der Außenwelt, sie muß also in dieselbe eingehen, um sie nach eigenem Sinne gestalten zu können, und so zeigt das Drama überall diese Wechseldurchdringung des äußern und innern Lebens. Es ist die Poesie der That, die That ist das Werk des Geistes, der Geist ist Selbstbewußtsein, und dieses unterscheidet sich von der bloßen Naturentwickelung dadurch daß es ein Bild dessen was werden soll in Gedanken entwirft, daß also das Künftige ihm in der Vorstellung schon gegenwärtig ist, und daß das Selbstbewußtsein unter vielen Möglichkeiten wählend sich frei für Eines entscheidet, das als der Ausdruck der eigenen Innerlichkeit nun in der Außenwelt zur Erscheinung kommt. Der Wille setzt sich innerlich den Zweck den er vollführen will, und setzt nun Alles an des einen Verwirklichung. Indem er aber die Mittel nach den Umständen und aus der vorhandenen Weltlage nehmen muß, tritt auch hier die Verwebung des Innerlichen und Gegenständlichen ein, die vollbrachte That ist ihre Ineinsbildung.

Das Selbstbewußtsein gibt sich kund durch das Wort; durch die Rede äußert sich der Sinn des Menschen, durch die Rede wirken die Persönlichkeiten aufeinander ein, und unser Leben ist nicht Erzählung noch Gesang, sondern Wort und That, sodaß das volle Lebensbild nur durch handelnde und redende Charaktere gegeben werden kann. Hiernach ergibt sich mit Nothwendigkeit als die entsprechende Form für das Drama die dialogische. Und da können allerdings einzelne Personen eine Schilderung der Vergangenheit, die noch bedingend hereinwirkt, oder einen Bericht des anderwärts Geschehenen durch Erzählung geben, es können allerdings einzelne Personen ihre Seelenstimmung, ihre gärenden Gemüthsbewegungen lyrisch offenbaren, die Hauptsache wird aber immer sein daß in der Kunst wie im Leben Keiner für sich allein besteht, sondern in der Wechselwirkung mit Andern, und daß dies durch eine Wechselrede dargestellt wird, in welcher das Wort nicht blos den Zustand des Einen kund gibt, sondern auch auf den Andern seinen Einfluß übt, indem es einen Widerhaken in das Gemüth des Hörers einsenkt, sodaß in der Dialektik der verschiedenen Gedanken ein gemeinsames Resultat durch gemeinsame Arbeit erzielt wird.

Die Sprache selbst aber wird die Kraft des Willens und den Hauch der That athmen, ihr wird weder die behagliche Breite des Epos, noch die musikalische Klangesfreudigkeit der Lyrik eignen, aber sie wird ein Bild der Spannung und des Dranges nach einem werdenden Zweck in ihrer eigenen Bewegung geben, und da und dort die ganze concentrirte Macht der Individualität in einzelnen gewaltigen Lauten schlagartig hervorbrechen lassen, oder die Idee des ganzen Daseins klar aussprechen. Als Muster solch dramatischen Dialogs nenne ich die erste Unterredung von Orest und Pylades in Goethe's Iphigenie, oder das Gespräch von Tasso und Antonio welches zum Ziehen des Degens, das zwischen Jago und Othello welches zum Ausbruch der Eifersucht führt. Auch Sophokles ist gleich groß in der zusammenhängenden Rede, durch welche seine Helden ihr Sein und Wollen vollständig klar machen, wie in jenen Reihen von Wort und Antwort, in welchen jede Person stets nur einen oder zwei Verse spricht. Dies hat bereits Solger bei ihm anerkannt. „Bei Aeschylos“, sagt er, „werfen sich die Personen gewöhnlich die ganze Last ihrer Starrheit oder ungeheuere Ausbrüche ihrer Leidenschaft entgegen; bei Euripides spielen sie manchmal ohne Maß mit Sophismen und müßigen Ausflüchten; bei Sophokles sind sie auf den innigsten Zusammenhang der Sache gerichtet, den sie in sinnschwerer Kürze so aussprechen und wirken lassen daß sie in der Seele des hartnäckigen Gegners einen Stachel geheimen Zweifels zurücklassen. So möcht' ich diese Reden bei Aeschylos mit geschleuderten Felsstücken, bei Euripides mit geschickt hin- und hergespielten Bällen, bei Sophokles mit scharfen und klug gezielten Pfeilen vergleichen.“ — Im indischen Drama fehlt das Ineinanderwirken, dort herrscht die Stimme weiblich zarter Gemüthlichkeit statt der männlichen Thatkraft; die Spanier gefallen sich zu sehr in rhetorischen Prachtstücken. Auch eignet sich ihr absinkendes Versmaß des Trochäus weit weniger für das Drama als der aufsteigend voranstrebende Jambus, der sich dabei von der gewöhnlichen Rede nicht allzuweit entfernt und doch in seinem gleichbleibenden Rhythmus dem Ganzen die gleiche Färbung und einheitliche Stimmung verleiht, welche die Kunst erfordert. Das antike Drama läßt das hinter der Scene Vorgegangene durch Boten wie durch Rhapsoden berichten, was das moderne lieber vor unsern Augen darstellt. Auch die Spanier lieben noch das Epische einer romanzenhaften Erzählung, Shakespeare weiß selbst Berichte in Frage und Antwort aufzulösen, und

so sich mit dem Eindruck entwickeln zu lassen. Dabei bleibt es ein treffendes Schlagwort Hegel's: daß der dramatische Held sein Pathos exponiren müsse, daß er in lyrischem Erguß, in rhetorisch schwungvoller Rede mit dichterischem Glanz sein Herz ergieße, seinen Willen und Zweck darlege.

Selbst im Monolog wird das Dramatische sich dadurch zeigen daß derselbe wie ein Zwiegespräch der im Individuum kämpfenden Gedanken oder eine Unterredung zwischen dem Ich und den umgebenden Dingen oder Zuständen erscheint. Diderot sagt trefflich: der Monolog sei ein Moment der Ruhe für die Handlung, aber der Unruhe für die Person. Ueberhaupt wenn wir behaupten daß das Wort die erste und hauptsächlichste Aeußerung des Selbstbewußtseins im Drama sei, so gilt es hier selbst als That oder als Handlungen begleitend und veranlassend, und Johann Jakob Wagner verlangt mit Recht in seiner Dichterschule, daß das redende Leben des Dialogs durchaus nur als Vehikel des handelnden Lebens und keineswegs selbständig hervortrete, und nur die Schlechtigkeit der Poeten oder das wortreiche Gesellschaftsleben eines Zeitalters kann in das Drama Dialoge hineinbringen welche Abhandlungen über einen Gegenstand gleichen; der Dialog darf unterhandeln und verhandeln, niemals abhandeln.

Auch die Gedanken, welche die einzelnen Personen in Sentenzenform aussprechen, müssen stets von ihrer Gesinnung getragen sein; das Gemüth muß sich aus der Bewegung der Leidenschaft und dem Strome der Empfindung durch jene zur selbstbewußten Klarheit und freien Allgemeinheit erheben, oder sie müssen der Ausgangspunkt für Willensentschlüsse sein, und stets muß ihre Resonanz im Gefühle des Menschen vernehmlich werden. Shakespeare's Hamlet und Goethe's Faust, diese beiden Gedankendramen sind auch in dieser Beziehung vom höchsten Werth; der Gedanke ist das Pathos dieser Helden, der Zweifel ist die Qual des Gemüths, die allgemeinen Wahrheiten sind die Erkenntniß ganz individueller Situationen. Lessing's Nathan, Schiller's Posa und Wallenstein stehen ihnen nahe, aber die Reflexion gewinnt hier ein Uebergewicht, und daher mitunter ein docirender Ton oder der Ausdruck einer epischen Gedankendichtung, der die Wahrheit um ihrer selbst willen ohne Rücksicht auf besondere Verhältnisse ein Allgemeingültiges ist. Von Shakespeare sagt Rahel einmal ein Wort, das für eine Charakeristik des vollendeten Dramas gelten kann: „Er ist Leben im Leben; er kann fast nicht zur Betrachtung kommen,

denn jede Betrachtung wird Leben; und doch ist er lauter Betrachtung."

Eine feine Bemerkung von Cron möge hier eine Stelle finden: „Wenn dem epischen Dichter alles daran gelegen ist den mythischen Inhalt in möglichster Anschaulichkeit vorzuführen, dem lyrischen Dichter dagegen seine besondere Auffassung des Mythos und damit seine sittlichen oder politischen, überhaupt aber subjectiven Zwecke mit möglichstem Nachdruck hervorzuwenden, so strebt der dramatische Dichter, der wenn er würdig zu seinem Volk sprechen will, zur höchsten Stufe des intellectuellen und sittlichen Bewußtseins gelangt sein muß, dieses in den mythischen Stoff einzubilden und denselben gleichsam individuell bereichert und begeistigt mit epischer Anschaulichkeit zu entfalten. Während demnach im Epos der Dichter ganz dem Gegenstande dient und hingegeben ist, der Gegenstand in der melischen Poesie sich den individuellen Zwecken des Dichters unterordnet, geben in dem Drama beide Theile ihre Selbständigkeit gegeneinander auf um sie ineinander wiederzufinden, indem der Dichter mit seiner Persönlichkeit hinter den Stoff zurücktritt, dieser aber in seiner Entfaltung die Idee des Dichters selbständig wiedergibt."

Stellt das Epos seine Gestalten klar und fest nebeneinander, so wird in dem Drama alles ineinander verschränkt. Unsern Leserinnen möcht' ich sagen daß der Epiker das Gewebe der von ihm geschilderten Begebenheiten in einfachem Vorderstich zusammenreiht, während der Dramatiker durch kunstvollen Steppstich die Personen und Schicksale ineinander verschlingt. Ich habe früher schon auf das Epische des Reliefstils in Phidias' panathenaischem Festzug, in Thorwaldsen's Alexanderzug hingedeutet; eine Analogie für das Drama bieten uns die bewegten Gruppen der Gemälde, die um einen Mittelpunkt in lebendiger Beziehung auf denselben geordnet sind. Ich erinnere nur an Rafael's Spasimo di Sicilia. Das Haupt des unter der Last des Kreuzes niedersinkenden Christus ist für den Sinn des Beschauers wie für das Auge der Mittelpunkt; im Kreise umgeben ihn die Frauen, die Kriegsknechte, Simon, der ihm das Kreuz abnehmen will, alle um ihn beschäftigt, und nebst den Reisigen im Hintergrunde durch die Beziehung auf ihn doch untereinander verbunden. Und so darf ich wol an ein früher schon gebrauchtes Gleichniß erinnern: die Einheit des Epos ist die der Pflanze; jeder Zweig ist eine Individualität für sich und der Stamm erscheint nur als der gemeinsame Mutterboden der Zweige,

die sich von ihm aus in die Lüfte erheben und zur Krone wölben, ohne daß die Blätter des einen in die des andern übergingen und so der Trieb absteigend zur Wurzel zurückkehrte. Die dramatische Einheit aber ähnelt dem animalischen Organismus, in welchem Ein Herz der Ausgangs- und Endpunkt wie die bewegende Mitte der Lebenssäfte und der Adern ist.

Gerade weil der Dichter einmal seinem Werke die größte Objectivität verleiht, indem er nicht mehr als der Sänger oder Erzähler dasteht, sondern jenes ganz selbständig und frei sich entwickelt, und andererseits das Ganze wie ein Spiel voneinander unabhängiger, zunächst nur sich selbst darstellender Subjectivitäten erscheint, gerade deshalb muß hier die alles zusammenhaltende Einheit um so straffer und abschließender hervortreten, sodaß ein bestimmter Grundgedanke die ganze mannichfache Entfaltung beseelt und beherrscht und alle Besonderheiten des innern und äußern Lebens gegenseitig einander bedingen und durchdringen. Daher das Gesetz allseitiger und strenger Motivirung. Denn das Ereigniß soll in dem Willen der Persönlichkeit begründet und die individuelle Daseinsweise der Charaktere durch die Umstände und Situationen näher bestimmt und gefärbt sein. Das Schicksal muß der Reflex des Gemüths oder die eigene innere Natur des Helden sein, jede auftretende Person muß in der Grundidee des Dramas den zureichenden Grund ihres Lebensloses haben, keine Begebenheit darf ein äußeres Ereigniß bleiben, sondern auch der Schein der Zufälligkeit muß ihr durch die Herleitung aus den handelnden Mächten und durch ihre Rückwirkung auf deren Innerlichkeit genommen werden. Der Epiker hält sich an die Thatsachen, der Dramatiker macht sie zu Thaten des Geistes; der Epiker fragt nach dem Was, der Dramatiker nach dem Warum; jener ist historischer, dieser philosophischer. Darum blüht auch das Epos in der Jugend der Völker, das Drama aber erst zur Zeit ihrer geschichtlichen Reife, im Perikleischen Zeitalter nach den Perserkriegen, in der Aera der Elisabeth nach der Reformation, in unserer Epoche nach der Aufklärung des 18. Jahrhunderts, zur Zeit Kant's und Fichte's. In Müllner's Schuld fragt zuletzt der Knabe:

Warum denn
Dieses Alles sei geschehen?

Jertha soll ihm erhaben antworten:

Fragst du nach der Ursach, wenn
Sterne auf- und untergehen?
Was geschehn ist hier nur klar,
Das Warum wird offenbar
Wann die Todten auferstehen.

Damit ist das Urtheil über das Stück gesprochen. Der Dichter soll eben der Seher sein, welcher den innern Grund und Zusammenhang der Begebenheiten durchschaut, ihren Sinn uns auslegt, und an die Stelle des blinden Fatums die sittliche Weltordnung setzt. Ist das Schicksal eins mit ihr und wird es aus der Natur der Persönlichkeiten entwickelt, durch ihre Thaten bereitet, dann fragen wir am Ende nicht mehr nach dem Warum, weil es uns eben durch die Dichtung selbst anschaulich geworden ist.

Doch um noch bei dem Gesetz der Motivirung einen Augenblick zu verweilen, wie meisterlich versteht Shakespeare selbst das Wunderbare, zum Beispiel seine Geistererscheinungen, einzuleiten, sodaß wir, auch wenn sie für nichts als eine subjective Vision gelten sollten, sie mit Hamlet's, Macbeth's, Brutus' Auge sehen! Wie meisterlich erscheint der Ausgang der Schlachten seines Heinrich V., seines Richard III. als die nothwendige Folge und die äußere Besiegelung der innern Tüchtigkeit und des ewigen Rechts! Je mehr es dabei der Dichter versteht die Hebel der Collision und der Entwickelung im allgemein Menschlichen zu finden, desto mehr wird er für die Ewigkeit arbeiten. Was auf wechselnden Zeitansichten beruht, das verliert seine Kraft und Bedeutung. Das Gefühl der Ehre ist ein Ewiges, aber der spanische Codex äußerer Ehrenregeln ein Vergängliches. Dies allein schon hebt Shakespeare's Othello über Calderon's Arzt seiner Ehre. Das Drama stellt die Ereignisse in unmittelbarer Gegenwart dar, und wenn der Dichter nicht veralten will, so muß er das immer Gegenwärtige schildern, und seine Dichtung nicht auf bloßes Menschenwerk, sondern auf jene unwandelbaren Rechte des Himmels gründen, von denen Antigone spricht:

Denn heut' und gestern leben nicht, nein ewig sie
In Kraft, und niemand hat gesehn von wann sie sind.

Der unmittelbare Eindruck wird dem Drama auch fehlen, wenn der Stoff uns so fern liegt daß wir uns in die Verhältnisse der Weltlage erst hineinstudieren, in absonderliche Sitten uns erst hineinfinden müssen. Es wird daher das Beste sein das eigene

Leben, die eigene naheliegende Geschichte zu wählen um die Idee zu veranschaulichen. Allerdings steht es dem Dichter frei diejenige Zeit oder Volksart zu suchen in welcher der Gedanke, den er darstellen will, sich am gemäßesten und verwandtesten ausprägt; aber immer wird er das Allgemeinmenschliche in den Vordergrund stellen, denn die ewige Geschichte des Herzens, nicht ein vergangenes Ereigniß aus Indien oder Spanien wollen wir sehen. Wenn schon der neueste Gesang, der von den troianischen Kämpfen, in der Odyssee vom Epiker verlangt und der willkommenste geheißen wird, so wird die volksthümliche Bühne das Volksverständliche, Zeitgemäße bieten. Lessing wußte was er that als er es aufgab die Geschichte Virginias zu dramatisiren und dafür eine ähnliche Begebenheit an einen italienischen Fürstenhof des 18. Jahrhunderts verlegte; nun konnte er seinem Maler Conti, seiner Emilia wie seiner Orsina Worte in den Mund legen die seine eigenen Gedanken in künstlerischer, sittlicher und intellectueller Hinsicht verrathen. Dadurch werden wir ganz anders in Mitleidenschaft gezogen, als wenn wir erst uns in die fremden Gemüthslagen und eine vergangene Weltanschauung versetzen müssen, aus welcher die Motive entlehnt werden.

Die Nothwendigkeit der dramatischen Einheit ist bekanntlich von den französischen Kritikern als das Gesetz der drei Einheiten im vermeintlichen Anschluß an Aristoteles aufgestellt worden. Der alte philosophische Kunstrichter aber fordert nur die Einheit der Handlung; von der Einheit des Orts spricht er gar nicht, und in Bezug auf die Einheit der Zeit stellt er keine Regel auf, sondern gibt nur an daß das Epos sich durch seine Länge von dem Drama unterscheide, indem dieses letztere sich soviel als möglich auf einen Sonnenumlauf zu beschränken oder wenig darüber hinauszugehen suche.

Vor allem bemerken wir daß die Griechen nach dem plastischen Princip ihrer Poesie auch im Drama nur eine bestimmte Gruppe und deren Bewegung geben, mit andern Worten daß sie sogleich bei der Katastrophe anheben und nur diese vor unsern Augen vorgehen lassen, während die Neuern mit Recht gerade das Werden und Wachsen der Charaktere und Begebenheiten zu der Katastrophe hin sehen wollen; dadurch steigert sich unsere Theilnahme daß wir alles Bedeutende nicht blos erzählt bekommen, sondern es miterleben. Aeschylos dichtete ja auch in Trilogien, die oft wie die großen zusammenhängenden Acte einer Tragödie dastanden. Sophokles

zeigt uns seinen Aias sogleich wahnsinnig in seinem Zelt; ja wie Aias auftritt ist sogar seine Vernunft schon wieder erwacht, und in der Anschauung des Gräßlichen was er begangen steht sein Entschluß zum Selbstmord sogleich fest, und ohne Bedenken und innere Kämpfe wird derselbe ausgeführt. Shakespeare würde hier den Helden im selbstgenugsamen götterverachtenden Trotz auf seine Leibeskraft gezeigt, würde uns das Waffengericht und den Sieg des geistesstarken Odysseus, und dann gerade die Entstehung, das Wachsthum, den thatsächlichen Ausbruch des Wahnsinns, wie die Rückkehr zum Selbstbewußtsein haben mit erleben lassen. Eine Tragödie wie Hamlet als bloße Darstellung der Katastrophe bleibt ganz undenkbar, und in Bezug auf Macbeth hat schon Schlegel trefflich gesagt: „Der gewaltige Kreislauf der menschlichen Schicksale geht seinen gemessenen Schritt; große Ereignisse reifen langsam, die nächtlichen Eingebungen frevelnder Tücke treten aus den Abgründen des Gemüths scheu und zögernd ans Licht hervor, und die strafende Vergeltung verfolgt, wie Horaz so schön als wahr sagt, den vor ihr fliehenden Verbrecher nur mit hinkendem Fuß. Man versuche es einmal das Riesengemälde von Macbeth's Königsmord, seiner tyrannischen Usurpation und endlichem Sturze auf die enge Einheit der Zeit zurückzuführen, und sehe dann ob es nicht blos dadurch seine erhabene Bedeutung verliert, man möge auch noch so viel von den Begebenheiten, die uns Shakespeare schauerlich ergreifend vorüberführt, vor den Anfang des Stücks verlegen und sie in matter Erzählung anbringen. Es ist wahr dieses Schauspiel umfaßt einen beträchtlichen Zeitraum; aber läßt uns der rasche Fortgang wol die Muße dies zu berechnen? Wir sehen gleichsam die Schicksalsgöttinnen am sausenden Webstuhl der Zeit ihr düsteres Gewebe fortwirken, und der Sturm und Wirbelwind der Ereignisse, welcher den Helden von der Versuchung zur Frevelthat, von dieser zu tausendfältigen Verbrechen um ihren Erfolg zu behaupten, und so unter wechselnder Gefahr zu seinem Untergang im heldenmüthigsten Kampfe treibt, reißt auch unsere Theilnahme unwiderstehlich mit sich fort."

Den kunstvollen Bau aller antiken Tragödien sehe ich im König Oedipus. Er hat unwissend den Vater erschlagen, die Mutter geheirathet, und Sophokles hat darum mit Recht nicht diese Thaten als solche uns geschildert, sondern vielmehr dargestellt wie es auf einmal in seiner Seele Tag zu werden beginnt, und von der ersten Ahnung an das Furchtbare sich als solch ein verworrener

Knäuel von Schuld und Unglück darstellt, daß er es nicht erträgt solches anzuschauen, und sich selbst blendet. In der Antigone haben wir schon in neuerer Weise das Herleiten einer Handlung aus dem Gemüth und die durch eine vorhergehende dargestellte That erst eingeleitete Katastrophe; die natürliche Enge und Geschlossenheit des Stoffs gab diesem Werk wie der Goethe'schen Iphigenie das für die antike wie für die moderne Anschauung gleichmäßig Befriedigende.

Den Ort haben Aeschylos, Sophokles, Aristophanes wechseln lassen, wenn die Handlung es verlangte; Shakespeare thut ein Gleiches, er thut es öfter, weil er umfangreichere Handlungen in ihrem ganzen Verlauf entwickelt. Voltaire meint zwar daß eine einzige Handlung nicht an mehreren Orten vorgehen könne; das ist wahr, wenn man unter Handlung nur das physische Ereigniß versteht; aber gerade das Drama, das durch Action und Reaction die Charaktere entfaltet, kann von verschiedenen Orten aus die treibenden Kräfte in Bewegung setzen, und wenn der Dichter, wie bereits Johnson bemerkt, unsere Einbildungskraft erregt hat um Tausende von Jahren sich zurückzuversetzen und die Geschichte von Antonius und Kleopatra als eine gegenwärtige anzusehen, so ist der Sprung von Alexandrien nach Rom ein Kleines, und die geistbeflügelnde Macht der Poesie wendet sich ja an das menschliche Bewußtsein und an die Blitzesschnelle seiner Gedanken. Die Franzosen sind in die Abgeschmacktheit verfallen Dinge nacheinander an einem und demselben Ort geschehen zu lassen, die in der Wirklichkeit verschiedenen Boden haben, gerade wie sie in kurzer Zeit oft das Entlegene thun lassen, zu dem der Mensch sich eine lange Zeit nimmt. — Indeß hat nach meinem Ermessen die Einheit des Orts eine Bedeutung, und zwar folgende. Der Raum bezeichnet das gleichzeitige Nebeneinander der Personen und der Dinge. Und diese Einheit muß bewahrt werden: der Dichter darf nicht Handlungen einer barbarischen Urzeit mit der feinen Bildung einer spätern Civilisation zusammenbringen; er darf nicht aus der höfischen Galanterie neuerer Zeit ein Motiv für die Handlung nehmen welche sich auf dem Boden der antiken Sitte bewegt; er darf von Leuten mit der Vorstellungsweise des aufgeklärten 18. Jahrhunderts keine Menschenopfer bringen lassen, er darf einer Bathseba keine Empfindungen modern französischer Romanheldinnen leihen und einem Achilleus keine phrasenhafte Liebhaberrolle geben. Nur was wirklich zusammen vorhanden sein kann darf der Dichter auch

gleichzeitig darstellen. Er beobachte also die Einheit der Weltlage und die Uebereinstimmung von Charakteren, Sitten und Gedanken. Und mit dieser idealen Einheit des Orts halte der Dichter auch fest daß die Scene innerhalb der einzelnen Acte lieber gar nicht als zu oft wechsele, weil die Verwandlungen störend wirken. Doch gilt auch hier keine abstracte Regel. Das moderne Drama verwerthet echt malerisch die Umgebung für die Stimmung und Beleuchtung, und bei der Aufführung wirkt das mit; wir wollen das Ballfest, die sommerliche Mondscheinnacht, den Schauer des Grabgewölbes in Romeo und Julie anschauend miterleben; ebenso den Sturm der Heide im Lear; aber die ganzen Acte ließen sich nicht in dieser Scenerie abspielen; auch der erste Act im Othello verlöre viel für uns, wenn Jago's Auftreten auf der Straße nicht dem Erscheinen Othello's und Desdemona's im Senat vorausginge. Concentrirt aber der Dichter auch den Stoff und hält er so mit Lessing, Goethe, Schiller die Mitte zwischen der englischen und französischen Weise, so wird es leichter werden unsere Forderung zu erfüllen, die mit der heutigen Bühneneinrichtung zusammenhängt.

Wer aber in den zwei oder drei Stunden dramatischer Aufführung nicht mehr sehen will als was wirklich in diesem Zeitraume geschehen ist oder doch geschehen sein kann, der muß auch für ein Gemälde nicht blos die natürliche Größe der Gegenstände, sondern auch die Aufhebung der Perspective fordern, da ja in der Wirklichkeit der ferne Kirchthurm nicht kleiner, sondern größer ist als der nahe Mensch. Wenn aber Corneille statt der drei Stunden dreißig anzunehmen sich erlaubt, in denen die Handlung geschehen soll, so setzt er sich doch eine lächerlich willkürliche Schranke; warum nicht ebenso gut acht Tage oder ein paar Jahre? Nein, die Einheit der Zeit ist ein Gesetz fürs Drama, aber man muß sie auffassen als die Einheit und Stetigkeit der Zeitentwickelung. Das Gesetz der Stetigkeit des äußern Geschehens, daß eine Begebenheit Zug für Zug gemalt werde, das wir für das Epos aufstellten, wird im Drama zu dem der Stetigkeit der innern Entwickelung, des ununterbrochenen Werdens der Entschlüsse, Thaten, Gefühle. Alle Momente des ganzen Verlaufs von der ersten Regung einer Leidenschaft bis zu ihrer Entladung in der That und ihrem Gerichte oder ihrer Versöhnung muß der Dichter uns anschauen lassen; aber gerade das in dem gewöhnlichen Leben Unterbrochene und Zerstreute rückt er im idealen Abbilde des Lebens unmittelbar zusammen.

Was die Natur auf ihrem großen Gange
In weite Fernen auseinanderzieht
Wird auf dem Schauplatz, im Gesange
Der Ordnung leicht gefaßtes Glied.

Hier ist Shakespeare wiederum der größte Meister. Wir durchleben mit seinem Othello, seinem Macbeth, seinem Hamlet ihre ganze Seelengeschichte in der Darstellung ihrer Geschicke. Ebenso in Schiller's Wallenstein, in Goethe's Faust. „Wiewol der Dichter den äußern Zeitverlauf nicht unmittelbar in die Darstellung aufnimmt, so läßt er ihn uns doch in den Gemüthern der Handelnden wie in einem Spiegel perspectivisch erblicken", — sagt Schlegel, und Gervinus bemerkt daß Shakespeare dem angenommenen Scheine eines kurzen Verlaufs von Handlung zum Trotz Andeutungen einstreut durch welche die Handlung, die das Auge rasch vorübergleiten sieht, für das Ohr, für die Vorstellung auf den natürlichen Zeitraum ausgedehnt wird, den sie in der Wirklichkeit erfordert. Solche Andeutungen sind im Othello der Briefwechsel von Jago und Rodrigo, im Hamlet die Reisen der Gesandten nach Schweden und England, des Laertes nach Frankreich und deren Zurückkunft, im Richard III. die beiden Heirathen des Königs, die dreimonatliche Verfallzeit von Antonio's Schein im Kaufmann von Venedig und dergleichen mehr. So wird hinter den engen dramatischen Vordergrund eine größere Zeittiefe eingetragen, und wie durch die Perspective der Raum, so erweitert sich die Zeit im Hintergrunde nach den Erfordernissen der Handlung.

Endlich die Einheit der Handlung. Sie besteht nicht darin daß ein einzelner Vorfall dargestellt, sondern daß eine Begebenheit aus dem Willen des Menschen als sein Zweck entwickelt wird. Den Entschluß, die That, die Folgen der That haben wir also zusammenzunehmen. Aber wo ein Knoten geschürzt, wo eine Kraft durch den Widerstand geweckt, wo ein Conflict geschildert wird, da treten schon mehrere streitende Interessen ein, da treten schon mehrere Charaktere auf, deren jeder seinen besondern Zweck verfolgt, deren jedem sein Ziel das rechte und die Hauptsache scheint. So will Kreon daß der Feind des Vaterlandes auch im Tode ungeehrt sei, während Antigone nur den Bruder im Feinde sieht und ihn bestattet; das bürgerliche Gesetz, das sie übertritt, gibt ihr den Tod, aber auch Kreon büßt seinen Eingriff in die Rechte der Familie durch den Untergang seiner eigenen. Hier haben wir also

mehrere Handlungen, aber ein gemeinsames Princip, den Conflict der ewigen Rechte mit der äußern Ordnung, der Familienpietät mit den Geboten des Staats, und die tragische Lösung zeigt wie das menschliche Leben nur dann bestehen und gedeihen kann, wenn beide harmonisch zusammenklingen. Darum wollte der Franzose de la Motte statt Einheit der Handlung lieber Einheit des Interesses sagen, und Schlegel hielt diese Erklärung für die befriedigendste, wenn unter Interesse überhaupt die Richtung des Gemüths beim Anblick einer Begebenheit verstanden würde. Allein da muß ich wieder nach dem Grunde fragen wodurch dies bewirkt wird, und so ergibt sich als das rechte Wort endlich die Einheit der Idee. Einer der Grundgedanken, welche das Reich der Erscheinungen beherrschen, muß zum organischen Mittelpunkt des Gedichts gemacht werden, sodaß er zugleich die Schicksalsmacht für die Charaktere ist, die ihr Loos nach der Stellung empfangen die sie sich zur Idee geben, sodaß diese als der Brennpunkt und die Seele des Ganzen erscheint und dieses dadurch zum Organismus wird, indem alles Besondere aus Einer Quelle fließt, Einem Ziele zuströmt. Dies thut Shakespeare, und er zeigt die Fülle seines Genius darin, daß er solch einen Grundgedanken nach allen Seiten und Stufen seiner Verwirklichung zur Anschauung bringt, und so einen Reichthum von Gestalten und Begebenheiten nicht blos äußerlich combinirt, sondern aus Einem Grunde herleitet und das Unterschiedene zur vollsten Harmonie führt.

Ein Blick auf Romeo und Julie wird dies deutlich machen. Daß hier die Tragödie der Liebe aufgeführt wird ist klar. Soll aber die Liebe dramatisch dargestellt werden, so kann dies nur durch Kampf und Ueberwindung eines Gegensatzes geschehen. Dieser Gegensatz ist der Haß. Die Liebe der Kinder siegt über den Haß der Familien, aber zugleich entspringt hieraus die heimliche Heirath, die unselige Hast, die das gewonnene Glück für einen Raub achten muß, der Kampf Romeo's mit Tybalt, seine Flucht, der Scheintod Julia's und das wirkliche Ende der Liebenden. Die volle Liebe nun ist geistig sinnlich, ganz real und ganz Phantasie; aber ihre Stufen, auf denen viele Menschen stehen bleiben, sind eines oder das andere. So weiß die Amme nur von der sinnlichen Lust der Liebe, und Julie stößt darum im sittlichen Gefühl der Treue die Kupplerin von sich. Paris vertritt das verständige Element in der Liebe, die Convenienzheirath nach dem berechnenden Willen der Aeltern; er fällt von Romeo's Schwert, der Held

der wahren Liebe siegt über den Repräsentanten dieser flauen Neigung, die nur durch den Vater zu freien, nur Blumen aufs Grab zu streuen weiß. Die blos phantastische Schwärmerei der Liebe ohne wirklichen Gehalt stellt dagegen Romeo's Verhältniß zu Rosalinde dar. Es ist ein Meisterzug des Dichters daß er das liebebedürftige Gemüth Romeo's zeigt wie es sich mit Scheinbildern trägt und sein eigenes Selbst einstweilen in ein anderes Wesen hineinphantasirt, bis ihm das eigene Selbst in der wahren Liebe verklärt entgegentritt, während Julie dem Geliebten die Treue hält gegenüber dem Gebot des Vaters und den Werbungen des Grafen. Hier sind alle einseitigen Richtungen der Liebe neben ihre ganze ideale Fülle gestellt, und diese letztere erweist eben in der Ueberwindung von jenen ihre Wahrheit. Sie erweist sie in der Ueberwindung des Todes, dessen Schrecken nichts sind gegen ihre Macht, und durch diesen Opfertod werden jetzt auch die Hassenden inne welch eine beseligende Macht die Liebe ist, und über dem Grabe der Kinder reichen sich die Aeltern die Hand zur Versöhnung.

Schon in den mittelalterlichen Misterien wurden in die Darstellungen aus dem Neuen Testament ihnen entsprechende Scenen aus dem Alten eingeschoben, und Shakespeare überkam von seinen Vorgängern bereits die Sitte mehrfache nebeneinander laufende Handlungen in einem Drama zu verflechten. Aber sein Genius erkannte daß dies die Einheit des Kunstwerks aufhebt und höchstens zu einer Vermannichfachung der Unterhaltung dient, wenn die verschiedenen Begebenheiten nicht in einem innern Zusammenhange stehen. Und diesen wußte er dadurch herzustellen daß er eine und dieselbe Idee zur Seele der verschiedenen Begebenheiten machte und die Begebenheiten selbst untereinander verknüpfte und ineinander schlang. August Wilhelm Schlegel wies bereits den Tadel zurück als ob im König Lear durch die Hinzuziehung der Geschichte Gloster's die Handlung gestört werde; er deutete an wie sinnreich beide Hauptheile der Handlung ineinander verflochten sind und zur Verwickelung wie zur Auflösung des Ganzen beitragen; er erklärte endlich gerade diese Zusammenstellung für dasjenige was die eigentliche Schönheit des Werkes ausmache. Denn beide Fälle seien in der Hauptsache ähnlich, sie stellen die Verletzung der Pietät, des Verhältnisses zwischen Aeltern und Kindern dar, hier in Söhnen, dort in Töchtern, und was für sich allein nur als ein Privatunglück erscheinen würde, das stelle sich in dieser Ver-

bindung als eine große Empörung in der sittlichen Welt dar. Und Ulrici fand hier das Geheimniß der Shakespeare'schen Kunst. Sie geht aus von der Einheit der Idee, welche in mehreren Gestalten und Ereignissen sich offenbart, und gerade dadurch sich als eine allgemeine Macht im menschlichen Dasein erweist. Wir haben nicht ein einmaliges Ereigniß, sondern eine allgemeingültige ewige Geschichte. So ist der Lear die Offenbarung daß unter allen Umständen die Welt aus ihren Fugen geht, wenn die Familie in Verwirrung geräth und die Bande der Pietät sich lösen; er thut dar wie nur von innen heraus eine Heilung kommen kann, und wie die wahre Kindesliebe alle Verkennung überwindet, indem Cordelia und Edgar nicht blos äußere Hülfe bringen, sondern auch die Seele ihrer Väter reinigen und retten. So zeigt „Wie es euch gefällt", daß denen die das Leben recht zu nehmen wissen, denen die Gott lieben, alle Dinge zum Besten dienen, und die ganze reizende Dichtung erscheint wie eine süße reife Frucht, gewachsen um den Kern der Verse:

Süß ist die Frucht der Widerwärtigkeit,
Die gleich der Kröte häßlich und voll Gift
Ein köstliches Juwel im Haupte trägt.

So sind die Falstaffiaden die fortlaufende Parodie der Staatsaction, und Shakespeare hebt dies selbst dadurch hervor daß er die Zusammenkunft des Prinzen Heinz mit seinem Vater vorher zwischen ihm und Falstaff im Wirthshaus aufführen läßt. So zeigt der Kaufmann von Venedig im Shylok wie in Bassanio's Wahl und Gewinnung Portia's und in der Geschichte der Ringe die Dialektik der Rechtsidee, das Stück zeigt daß das bloße Recht einseitig festgehalten zum Unrecht wird, daß der todte Buchstabe den tödtet der mittels desselben tödten wollte, daß über das Recht die Liebe, die sittliche Freiheit siegen, oder sich mit ihm einstimmig machen muß, daß nicht auf dem Recht, sondern auf göttlicher Liebe und Gnade unser Dasein beruht, wie der Dichter selbst sagt:

Doch Gnad' ist über dieser Sceptermacht,
Sie ist ein Attribut der Gottheit selbst,
Und ird'sche Macht kommt göttlicher am nächsten,
Wenn Gnade bei dem Recht steht. Darum, Jude,
Suchst du um Recht schon an, erwäge dies,
Daß nach dem Lauf des Rechtes unser Keiner

Zum Heile käm'; wir beten all' um Gnade,
Und dies Gebet muß uns der Gnade Thaten
Auch üben lehren.

Otto Ludwig vergleicht in seinen Shakespearestudien solche Doppelhandlung mit den Doppelorganen am menschlichen Körper. „Die Learfabel und die Glosterfabel sind gleichsam die zwei Augen aus welchen die eine Seele der tragischen Idee uns schmerzbezaubernd, mitleidberauschend und doch zugleich mit strenger Hoheit ansieht. Wer den menschlichen Bau beschaut dem wird es klar daß die Zweiheit der entsprechenden Organe erst recht die Einheit der ihn belebenden Seele ins Licht setzt. Jene beiden Halbfabeln arbeiten einander in die Hände, wie es zwei arbeitend bewegte Hände thun. Da ist kein Griff den die eine machte ohne den entsprechenden der andern, keine bewegt sich blos mechanisch, einem localen Reiz nachgebend; beide bewegt Ein Zweck."

In Schiller's Wallenstein stellen Max und Thekla den Idealismus des Herzens dem Realismus des Verstandes und Willens gegenüber, und so gibt die Tragödie nicht blos ein Stück aus der Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs, sondern spricht auf eigene Art das Ganze der Menschheit aus.

Wir bemerken dabei daß die mittelalterlichen Epen eine ähnliche Doppelspiegelung lieben; aber wenn das Drama Geschicke und Begebenheiten ineinander verflicht, so erzählt das Epos sie nacheinander, und gibt gern in der Geschichte der Aeltern ein kurzes Vorbild dessen was das nachfolgende Geschlecht erlebt.

Dadurch daß Shakespeare's Charaktere Träger einer Idee sind, gewinnen sie bei aller individuellen Lebendigkeit zugleich ein ideales Gepräge, gewinnen die Begebenheiten, so absonderlich sie oft erscheinen mögen, einen allgemeingültigen Inhaltskern. Nicht blos daß er so herrlich die Magie des Weibes in der harmonischen Einheit der ganzen menschlichen Natur, in dem naturwüchsigen Frieden von Sinn und Seele darstellt, weshalb Weiße mit Fug und Recht hier den Ausdruck seines eigenen schönen, reinen, tiefen Gemüths erkannt hat; hätten wir im Hamlet „nur die rein individuelle und zufällige Schwäche thatloser Unschlüssigkeit", so würde das schwerlich uns seit Jahrhunderten interessiren. Vielmehr haben wir in Hamlet die Tragik des Gedankens, der, wenn er immer und überall die That ganz gestalten und beherrschen will, vor lauter Ueberlegung nicht zur That kommt, und ich sehe hier wie bei Goethe's

Faust den Kampf des menschlichen Geistes überhaupt. Wir alle tragen einen Hamlet in uns die wir weder instinctiv noch gewissenlos handeln.

Die durch die Idee vermittelte organische Einheit des Dramas fordert endlich eine entsprechende äußere Composition, das Werk muß ein Ganzes sein. Für ein Ganzes verlangt schon Aristoteles Anfang, Mitte und Ende; es soll demnach im Drama nach der Exposition der Charaktere und Verhältnisse ein Knoten geschürzt, ein Conflict herbeigeführt und dieser dann gelöst werden. Der Anfang soll uns die Lage der Dinge und die Charaktere vorführen aus denen die Handlung sich entwickelt; die Spanier thun vornehmlich das erstere, Goethe das letztere; Shakespeare weiß beides ineinander zu verweben. Indeß wollen wir hier keine lange Erzählung oder Beschreibung; die können eher eintreten wenn unser Herzensantheil an der Sache schon rege ist und wir selber nach genauerer Kenntniß verlangen, sie sind aber nicht geeignet das Interesse zu wecken; darum soll ein von Gefühlen bewegtes Leben sogleich vor unsern Augen sich aufthun. So tritt Jago in aufgeregter Stimmung hervor, und wie er den Brabantio aus der Nachtruhe weckt mit dem Rufe daß seine Tochter eben mit Othello vermählt werde, sind wir sogleich in Spannung versetzt oder auf einen Vulkan gestellt. Die Geistererscheinung, die Scene bei Hof, Hamlet's melancholisch argwöhnende Stimmung sind die Fäden die sich alsbald ineinanderschlingen und unsere Aufmerksamkeit fesseln, wir sehen die Umstände im Spiegel von Hamlet's bewegtem Gemüth. Die Eröffnungsscenen von König Lear, von Schiller's Tell sind voll symbolischer Großartigkeit für das Ganze, voll ergreifender Empfindungsmacht. Von der Exposition nun wölbt sich die Dichtung zu einem Höhenpunkt empor und steigt zu einem befriedigenden Schluß wieder herab. Man hat jenen Umschwung, den Aristoteles im Glückswechsel des Helden erkannte, nach ihm Peripetie genannt, und Shakespeare, der scheinbar regellose, weiß dieselbe auch äußerlich in die Mitte seiner Stücke zu legen. Dies hat Gervinus zuerst hervorgehoben. Im Othello stehen die Worte, bei denen sein Glück auf der Spitze steht (Excellent wretch. Act. III. 3), wie abgezirkelt in der Mitte des Stücks. So der Tod des Polonius im Hamlet, die Erscheinung von Banco's Geist im Macbeth, der Ausbruch des Wahnsinns im Lear. Im Coriolan steigert sich der Haß und Kampf zwischen ihm und den Tribunen bis dahin daß sie ihn Verräther nennen; und gerade

der Zorn über diesen Vorwurf treibt ihn um sich zu rächen zum Verbrechen des Kampfes gegen das eigene Vaterland. Die Peripetie dieses Stücks nennt denn auch Hettner eine unnachahmlich große. In Schiller's Maria Stuart wird das Zwiegespräch der Königinnen, das die Versöhnung bringen sollte, zum Ausbruch des tödtlichen Gegensatzes. Im Wallenstein ist das Werden des Entschlusses die aufsteigende Hälfte; im Moment desselben verbietet der Held der Gräfin Terzki zu frohlocken, und erwartet daß der Rache Stahl auch schon für seine Brust geschliffen ist. Die Niobefreude Isabella's über ihr Mutterglück steht ebenso in der Mitte der Braut von Messina. Wunderbar groß ist in dieser Beziehung auch der Plan zum Demetrius, ein Beweis wie Schiller noch in aufwärtssteigender Bahn ging. Demetrius ist glücklich und siegreich im guten Glauben an sein Recht, auf der Höhe des Glücks erfährt er daß er des Zaren Iwan Sohn nicht ist, und indem er dadurch den Glauben an seine Sache verliert, die einfache Klarheit seines Geistes im Zweifel gebrochen wird und er nun selbstsüchtig und mistrauisch zu tyrannischen Maßregeln greift, bereitet er sich von jenem Wendepunkt an selbst den Untergang. Die Peripetie im „Leben ein Traum" ist Sigismund's tiefsinniger Monolog am Schluß des zweiten Acts.

Wenn der bildende Künstler im prägnanten Moment das Vorausgegangene und Folgende ahnen läßt, so gewährt der Dichter im Flusse der fortschreitenden Darstellung Ruhepunkte zum Ueberblick und zur Zusammenfassung, eine Umschau auf der Höhe selbst, die in der Regel ein Wendepunkt und Umschwung der Handlung bezeichnet. Hier treffen die streitenden Kräfte aufeinander und halten sich für einen Augenblick die Wage, bevor die Entscheidung erfolgt; die Krisis wollen wir im Drama erleben, und wo sie fehlt ist die kunstgerecht einheitliche Führung mangelhaft geblieben. In den Räubern bezeichnet sie Karl Moor's Monolog beim Sonnenuntergang nach der Schlacht; im Clavigo spürt dieser wie ihm in der Fülle der Freuden die kalte Hand des Todes über den Nacken fährt, als er zu Marie Beaumarchais zurückkehrt, aber sie so verändert findet, daß sein ihr entgegentaumelndes Herz wie in Seufzerbeklemmung einen Augenblick still steht. Mit Recht bemerkt Henke daß wenn die bildende Kunst den Eindruck der Schiller'schen Wallensteinstragödie in einen Moment vereinigen wolle, sie die Scene nehmen müsse wo er den abfallenden Truppen das Antlitz des Feldherrn zeigt, sie aber auf seinen Anblick nichts mehr geben. „Jetzt können wir

ihn uns nicht anders denken als wie den Laokoon. Er steht bewegungslos, erstarrt in einem Seufzer, in dessen unendlicher Tiefe Vergangenheit und Zukunft vor seinem Auge versinkt." Ueber die Krisis in der Maria Stuart sagt derselbe mit uns daß sie im Gespräch der Königinnen erscheine; die Scene selbst ist classisch gegipfelt in einem Moment des Stillstandes, in welchem Maria erkennt daß sie vergeblich ferner bitten würde. Sie hat das Aeußerste versucht in Selbstüberwindung und Demüthigung; sie fühlt daß jetzt oder nie die Versöhnung eintreten muß, sie erwartet das Wort des Friedens. „Da Elisabeth schweigt, ruft sie aus, als ob es nicht möglich wäre:

Weh' Euch, wenn Ihr mit diesem Wort nicht endet!
Denn wenn Ihr jetzt nicht segenbringend herrlich
Wie eine Gottheit von mir scheidet —

Sie hält inne, — und plötzlich ist es ihr klar: was sie eben als undenkbar voraussetzt ist doch wahr; sie wird die Feindin nicht erweichen. Wenn die Erstarrung des Seufzers vorüber ist, bricht sie aus:

Schwester!
Nicht um das ganze reiche Eiland, nicht
Um alle Länder die das Meer umfaßt
Möcht' ich vor Euch so stehn wie Ihr vor mir!

Den Worten nach sind diese Verse nur der bedingte Nachsatz zu dem bedingenden Vordersatze vor dem Gedankenstriche oder Seufzer. Der Sinn ist aber seitdem anders geworden. Die Bedingung, die im Vordersatze als kaum denkbar ausgesprochen war, ist zur Gewißheit geworden und der Nachsatz ist als nicht mehr bedingt zu verstehen. Die Hoffnung ist dahin, aber die Demüthigung auch. In stolzer ewiger Freiheit erhebt sich die Heldin, losgerissen von den Aengsten ihrer endlichen Verhältnisse und Verirrungen, entrückt in die Berührung des Unendlichen."

Aus der Einheit der Idee verbunden mit der der Atmosphäre und der ununterbrochenen Zeitentwickelung ergibt sich die Einheit der Stimmung, die bei lyrischen Dramatikern, wie Robert Greene, manchmal jene ersetzt, aber auch in Shakespeare's und Goethe's Meisterwerken sich ungesucht ergibt. Die Schauer der Novembernacht und ihr Uebergang in das Morgenroth eines neuen Tages sind in der ersten Scene des Hamlet ebenso bedeutungsvoll als das Lied der Nachtigall auf dem Granatbaum in Romeo und

Julie oder der lustige Hörnerklang im Ardennerwald. Diderot verlangt sogar daß der erste Moment über die Farbe des ganzen Werks entscheide, uns sogleich in die einheitliche Stimmung versetze. Im Hamlet hemmt der Gedanke die That, und daraus fließt der retardirende Gang des Stücks; im Macbeth stürzt die Thatkraft über die Schranken des Gewissens, und darum der Sturmschritt der Entwickelung, zu dem der landschaftliche Hintergrund des schottischen Hochlandes trefflich paßt. Die Scene der Goethe'schen Iphigenie ist der heilige Hain vor einem Tempel, und eine priesterliche Feierlichkeit, eine plastische Formenklarheit waltet durch das ganze Stück; dagegen führt uns der Egmont auf den Markt der Niederländer mit seinem Volkstreiben, in das stille Bürgerhaus, wir haben eine malerische Fülle von Gestalten mit dem perspectivischen Hintergrunde des historischen Lebens- und Zeitumschwunges vor uns; im Tasso aber wandeln wir in einem italienischen Garten mit seinen Lorbern und Cypressen, mit seinem Orangenduft und seinem südlich warmen Himmel, und der Glanz der Romantik ist leuchtend über das Ganze ausgebreitet. Idee, Charaktere, Entwickelung der Handlung und Zeit und Ort des äußern Schauplatzes, eines stimmt zum andern, folgt aus dem andern, und so gewinnen wir bei aller Mannichfaltigkeit einen harmonischen Totaleindruck.

Wir sahen früher wie das antike Drama gewöhnlich nur die Katastrophe gibt, Shakespeare aber diese durch die Darstellung der Thaten herleitet die sie veranlaßten. Wir nannten dies das Echtdramatische. Shakespeare selbst vermag dabei auch eine größere Breite des Inhalts, eine größere Fülle von Personen und nacheinander folgenden Begebenheiten kraft seines einzigen Genies zu bewältigen. Ihm gegenüber verfielen die Franzosen einer abstracten Nachbildung der Antike. Lessing, Goethe, Schiller suchten und wußten für die Gegenwart, die mehr Entwickelung als die Griechen, mehr Concentration als die Briten fordert, eine richtige Mitte zwischen beiden zu finden. Emilie Galotti, Tasso sammeln in den Ereignissen eines Tages ein ganzes Lebensgeschick, und Schiller entwickelt uns allerdings Wallenstein's Entschluß zum Abfall, die Ausführung desselben und den Untergang des Helden, aber wir stehen doch sogleich vor der Katastrophe, es wird die Vergangenheit, die frühere Kriegführung, Absetzung und neue Berufung Wallenstein's im Dialog erwähnt und als Motiv hereingezogen, nicht aber im Stücke selbst vorgeführt; ebenso sehen wir Maria

Stuart nicht als Schottlands Königin in ihrem Glanz und ihrer Sünde, um sie von da zu ihrem Sturz zu begleiten, sondern ihr erstes Auftreten ist bereits im Gefängniß; aber auch so wird ihr Geschick aus ihrem Charakter entwickelt und dieser selbst durch das Leiden gereinigt. Die mehr epische Weise der Shakespeare'schen Historien würde beidemale die entscheidenden Scenen des frühern Lebens in das Drama aufgenommen haben. Es scheint mir nur zu billigen daß unsere neuern Dramatiker, Otto Ludwig und Geibel so gut wie Grillparzer und Hebbel sich auf der von Lessing vorgezeichneten Bahn weiter bewegen. Streng nach der Antike stilisirte Dramen genügen dem berechtigten Verlangen der Gegenwart nicht, welches Naturwahrheit, keinen geschraubten Kothurngang fordert; Shakespeare ist uns ein nicht minder wichtiges Bildungselement als Sophokles, aber auch Corneille und Racine dürfen wir nicht vergessen; der Idealrealismus oder die historische Idealität ist auch hier von unsern deutschen Classikern begonnen.

Seiner Natur nach wird der Bau des Dramas dreigliederig sein, Exposition, Verwickelung und Lösung als Anfang, Mitte und Ende in drei Acten darlegen. Die Mitte ist hier aber natürlich das Umfangreichste, und so findet sich für sie gewöhnlich wieder eine Entfaltung in drei Acte, sodaß dem zweiten des Dramas dann der Beginn der Verwickelung, dem dritten eine Höhe des Conflicts, ein Wendepunkt, dem vierten das aber noch gehemmte sich Hinneigen zur Lösung, dem fünften diese selbst zukommt.

Im Drama soll ein gegenwärtiges Leben sich vor uns entfalten und sein Ziel erreichen; Schauspieler, deren jeder sich in seine Rolle versetzt um sie zur Vollanschauung zu bringen, sollen zugleich im Zusammenspiel ein harmonisches Ganzes verwirklichen. Die Ruhe epischer Betrachtung soll im Zuschauer von dem Wechsel lyrischer Erregungen durchdrungen und von der Spannung auf die Zukunft begleitet sein. Wie das Leben selbst uns Unerwartetes und Neues bietet, so soll es auch das Drama; aber in der Einheit des Kunstwerks muß auch das Ueberraschende nicht als Zufall von außen hereinbrechen, sondern motivirt sein, worauf schon Aristoteles mit dem Satze hindeutet daß die Tragödie vorzugsweise ihren Zweck erreiche, wenn die Begebenheiten wider Vermuthen und doch auseinander entstehen. Der bühnenwirksamste Dramatiker hat seine Effecte am meisten vorbereitet. Shakespeare läßt den Arzt und die Kammerfrau erst über die schlafwandelnde

Lady Macbeth sprechen ehe sie selbst seufzend und die Hände reibend vor uns auftritt; er läßt den wahnsinnigen Lear schildern ehe er kommt, blumenbekränzt, gerichthaltend, noch jeder Zoll ein König; ähnlich ist es mit der Geistererscheinung im Hamlet. Indem der Eindruck sich langsam steigert, wird er um so unwiderstehlicher, um so unvergeßlicher. Sinnlose Theatercoups, jene Effecte die Richard Wagner als Wirkungen ohne Ursache bezeichnet, verweist auch Gottschall von der Schwelle des Dramas, während er plötzliche Wirkungen gestattet die aus der Explosion geschickt angelegter Minen oder Gegenminen hervorgehen. Dahin gehören denn auch die sogenannten dankbaren Abgänge, wenn sie nicht blos äußerlich theatralisch sind, sondern im Schluß einer Rede oder Scene die Energie derselben mit einschlagender Gewalt zusammenfassen, das Komische oder Tragische zum Durchbruch bringen. Jeder Actschluß aber vor dem letzten muß einem Septimenaccorde gleichen, der auf der Basis einer theilweise gewonnenen Harmonie doch noch eine Unbefriedigung, die Spannung und das Verlangen nach vollgenügender Auflösung zurückläßt; eine Entwickelungsstufe muß erreicht, aber als solche durch den Hinblick auf den Fortgang auch angezeigt sein. Calderon weiß geschickt die Dinge so zu wenden daß was die Verwickelung lösen sollte sie erst recht vergrößert, bis alles sich überraschend löst. Die guten Stoffe freilich sind selten, welche wie der Macbeth so die Wirkung steigern daß wir bei jedem Act glauben nun sei das Gewaltigste da, und daß der folgende doch noch eine höhere bringt. Das aufgeführte Drama vereint die Künste des Raumes und der Zeit, der Anschauung und Empfindung; es befriedigt den Verstand durch causale Geschlossenheit, durch psychologische Richtigkeit, die Vernunft und das Herz durch die sittliche Auffassung des Schicksals, den Schönheitssinn durch die Harmonie in der Fülle: der ganze Mensch ist angeregt und befriedigt zugleich, und somit hier am vollsten erreicht was Karl Köstlin als den Erfolg alles Schönen bestimmt hat.

Zum Schluß dieser allgemeinen Erörterungen über das Drama sei Shakespeare's Idee von seiner Kunst noch als Bestätigung derselben erwähnt. Er sieht im Drama die poetische Darstellung der Weltgeschichte: der Mensch soll zur Erkenntniß seiner wahren Natur geführt werden; dazu gehört die volle Einsicht in das Gute und Böse, denn das Sittliche ist der Schwerpunkt unsers Lebens; dazu gehört die Kenntniß der Welt, die Veranschaulichung ihrer

Lage. Der Dichter spricht durch seines Hamlet's Mund zu den Schauspielern: „Der Zweck des Schauspiels war und ist der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen.“ — Der indische Dichter Bhavabhuti legt seinem Rama folgende Schlußbetrachtung eines Dramas in den Mund:

Mag dies begeisterte Spiel, das göttliche
Eingebung eingehaucht, mag es erfreuen
Und reinigen das Herz, wie Mutterliebe
Jed Leiden tilgt, und gleich der Gangesflut
Reinspülen uns von allen unsern Fehlen.
Mag die dramatische Kunst mit tiefem Sinn-
Verständniß die Geschichte schildern und
In wohlgefügten Versen sie uns deuten,
Daß ew'gen Ruhmes Ehrgebühr empfange
Der große Meister dichterischen Sangs
Und tiefe Kenner aller hohen Weisheit.

Die dramatischen Dichtarten.

Man könnte wie beim Epos ein Drama der That und des Gedankens unterscheiden, indem einmal die Personen und ihr Geschick die Hauptsache sind und der Gedanke dies im Worte nur darlegt, oder die Entwickelung des Gedankens, der Verlauf seines Processes der Zweck der Dichtung ist und die Individuen nur als Träger, ja nur als allegorische Personificationen desselben gelten. So hat Indien seinen „Mondaufgang der Erkenntniß“, so das Mittelalter seine Moralitäten, das spanische Theater seine autos sacramentales, auch Lessing's Nathan ist in diesen Kreis gezogen worden, und wenn in einem Drama aus der deutschen Heldensage, Helke, das Verhältniß von Schuld und Gnade ganz allgemein zum Austrage kommt, so gehört es ebenfalls in dies Gebiet, sowie Eckardt's Sokrates, der besonders das Gedankenleben des Philosophen zur Darstellung bringt. Auch in Byron's Manfred und Kain ist das unter der Last der Gedanken leidende Gemüth, die Qual des Geistes der mit den Räthseln des Lebens ringt, die Hauptsache und das originell Bedeutende. Da indeß gerade im Drama die Geschichte nicht als eine vergangene erzählt, sondern als eine werdende vorgeführt wird, so treten hier jene ästhetischen

Kategorien ein die ich in der Ideenlehre als die der werdenden Schönheit erörtert habe, die Gegensätze des Tragischen und Komischen, und neben ihrem Ineinanderspielen im Humor die glückliche Lösung ernster Conflicte. Die Kategorien von sittlicher Nothwendigkeit, individueller Willkür und das Gesetz anerkennender Freiheit führen gleich der Erfahrung des wirklichen Lebens zu derselben Gliederung in Tragödie, Komödie und Versöhnungsdrama.

Die äußere Wirklichkeit bietet uns Glück oder Unglück, je nachdem die Ereignisse mit unsern Wünschen und Planen sich vereinigen oder sich kreuzen, und unser inneres Sein bewegt sich zwischen den Polen des Schmerzes und der Freude, oder alle Gefühle sind vielmehr nur besondere Töne dieser beiden Grundstimmungen der Seele, die durch alle Eindrücke sich selbst entweder erhöht und gefördert, oder gehemmt und beeinträchtigt empfindet. Unser Leben besteht im Wechsel von Scherz und Ernst, vom Spiele der Willkür und der Anerkennung der Nothwendigkeit, und die wahre Freiheit entwickelt sich dadurch daß unsere eigene Wahl das ewig Wesenhafte ergreift und vollbringt. Die Geschichte des ganzen Geschlechts wie des einzelnen Menschen zeigt sowol die göttliche Gerechtigkeit, die alles Richtige und Verkehrte ins Gericht führt, als auch die göttliche Gnade, die dem Endlichen gern die Lust des Daseins gewährt und der menschlichen Schwäche erbarmend und erziehend zu Hülfe kommt. Das Drama ist die Darstellung des Lebens in seiner werdenden Selbstgestaltung, und muß darum diese beiden Seiten des Daseins sowol jede für sich und als herrschendes Princip, als auch beide in ihrer Ausgleichung und Versöhnung zur Erscheinung bringen.

a. Die Tragödie.

Die Tragödie spricht den Ernst des Lebens dichterisch aus, sie zeigt den Sieg des göttlichen Willens oder der Idee und der Nothwendigkeit über alle Widersprüche der Willkür, über alle Unangemessenheiten des Irdischen, sie läßt im Untergang des Bösen das Gute seinen Triumph feiern. Das Tragische, dessen Begriff wir I, 168—195 erörtert haben, findet seine volle Darstellung in der dramatischen Kunst.

Aristoteles hat bekanntlich die Tragödie so definirt daß sie die Darstellung einer bedeutenden und abgeschlossenen Handlung sei, und zwar nicht in Form der Erzählung, sondern in unmittelbarer

Wirksamkeit und Rede der handelnden Charaktere, und daß sie durch Mitleid und Furcht die Reinigung dieser Affecte vollbringe. In diesem Letztern erkennt er ihren Zweck, und Lessing sieht hierin den Grund für das Erstere, indem eine Erzählung des Vergangenen lange nicht in dem Grade wie eine gegenwärtige Anschauung unser Gefühl erregt. In Furcht und Mitleid vereinigen sich dem Denker Selbst- und Nächstenliebe, Sorge für uns und Theilnahme für Andere. Wer in ungetrübtem Glück lebt und meint daß ihm nichts Schlimmes begegnen könne der fürchtet nichts, aber er wird übermüthig; ebenso fürchtet der nichts welcher am Leben verzweifelt hat, aber er ist kleinmüthig. Mitleid empfinden wir bei dem Anblick eines Verderben drohenden Uebels, das einen Andern trifft. Die Läuterung dieser Gefühle besteht darin daß sowol das Uebermaß als der Mangel derselben beseitigt werden, daß die Furcht vor einzelnen Uebeln zur Ehrfurcht vor der göttlichen Gerechtigkeit wird, und im Mitleid die Trauer über die Hinfälligkeit der irdischen Größe, der stets ein Mangel, eine Einseitigkeit anhaftet, empfunden wird. Die Kunst läßt uns jene Gefühle ohne Beziehung auf individuelle Zustände in sittlich gehobener Form als ein allgemeines Schicksal miterleben.

Ich habe bereits im Allgemeinen (I, 245) von der reinigenden Macht des Schönen geredet. Jakob Bernays hat neuerdings dargethan daß die ursprüngliche Anwendung des Wortes Katharsis eine medicinisch-technische ist und eine durch ärztliche erleichternde Mittel bewirkte Hebung oder Linderung der Krankheit bedeutet. Aber nicht erst Aristoteles, schon Platon, schon die Mysteriensprache übertrug das Wort vom Körperlichen auf Gemüthliches „für solche Behandlung eines Beklommenen welche das ihn beklemmende Element nicht zu verwandeln oder zurückzudrängen sucht, sondern es aufregen, hervortreiben und dadurch Erleichterung des Beklommenen bewirken will". Personen, die an Verzückungen leiden, fühlen sich, wenn sie berauschende Lieder auf sich wirken lassen, infolge der dadurch erregten Ekstase erleichtert und von dem innern Drang, der in ihnen arbeitet, befreit. Die Gemüthsbewegung wird durch die Bewegung der Töne und Vorstellungen aufgeregt, in Gang gebracht, geleitet, und nun durch den harmonischen Verlauf des Gesanges selbst harmonisirt. Platon nennt im Sophisten Furcht und Hoffnung gemischte Gefühle, deren Entmischung und Reinigung durch Steigerung der Einsicht bis zur gänzlichen Reinheit bewirkt werde. Aristoteles dachte aber wol

weniger an eine Läuterung der Leidenschaften, als an eine Reinigung der Seele von ihnen, sodaß das Gemüth wieder still und frei wird; und so sieht Spengel in der Katharsis die Herstellung aus einem krankhaften und getrübten Zustande, die geistige Beruhigung die zur Tugendübung nothwendig erfordert wird; die ethische Wirkung schließt sich an die kathartische. Aus der Unlust der Erschütterung durch Furcht und Mitleid entwickelt sich eine harmonische Stimmung, die Erhebung über Schmerz und Untergang in der Anschauung des Ewigen, des Wahren und Guten. Denn der Tragödie, das müssen wir im Auge behalten, eignet eine edle, große Handlung, die nur ein solcher Charakter vollziehen kann, und so vermischt sich mit den Leidgefühlen unsere Achtung, unser Wohlgefallen; wir sehen wie sein Untergang die Sühne seiner Schuld ist, oder wie er sein Schicksal mit Würde trägt, wie der Geist seinen Fall in seinen Sieg verwandelt. Furcht und Mitleid entladen sich, wir sind von ihnen befreit, indem sie selber in Genugthuung und Erhebung sich lösen und übergehen, und so fühlen wir uns erhoben und befriedigt.

Mit Recht erinnert J. L. Klein in seiner Geschichte des Dramas daran daß die Tragödie von Anfang an eine gottesdienstliche Feier, ein Passions- und Sühnopferspiel war; er sieht in der Katharsis eine von dem musikalisch-poetischen Rhythmus der dramatischen Leidenschaftsbewegung bewirkte Stimmung des Gemüths zu Maßgefühl, eine Ausgleichung der aufgeregten Affecte und Einstimmung derselben zur Sympathie mit dem Guten und Schönen, eine Umstimmung des aufgeregten Pathos zum beruhigten Ethos, die Besänftigung der überwältigenden Trauer, des durch Erschütterungen angefachten Unmuths zu dauernder Feinfühlsamkeit und Empfänglichkeit für menschliche Geschicke; die Katharsis sei also die reine kunstgemäße Beruhigung des tragisch aufgeregten Gemüths zu einem tragisch geweihten Innern, zu einer sittlich harmonischen Gemüthsverfassung. Wir sehen eine Gefahr herankommen und zwar causalitätsgesetzlich, d. h. in sich gerecht und vernünftig, aus Selbstverschuldung entsprungen, aber mehr infolge menschlich allgemeiner, von leidenschaftlichem Trieb erregter Fehlbarkeit, als aus absonderlicher Bosheit oder tückischem Frevelmuth; wir fürchten für den Helden bis sein Schicksal ihn erreicht, da wandelt sich die Furcht in Mitleid, und der Ausgang läutert die Furcht zu einer heiligen Scheu vor einem gesetzlichen Walten, das

Mitleid zum Erbarmen mit Menschenfehl und Vergehen. — Ich möchte betonen daß das Drama wie die Musik die Gemüthsbewegungen sogleich in einem melodischen Verlauf, in einem harmonischen Abschlusse darstellt; so werden unsere Gefühle beim Hören erregt und zugleich in einen gesetzlich schönen Verlauf hineingezogen, und indem am Ende die Schuld gesühnt und der Sieg der sittlichen Weltordnung gegen selbstsüchtige Ueberhebung und zwar am besten auch im Gemüth des Helden offenbar wird, oder indem die Treue für die Idee auch im Untergange sich bewährt, erheben wir uns über das Leid, das zum Heile führt und die Seele adelt, über das Vergängliche ins Unvergängliche, das seine unantastbare Herrlichkeit bezeugt hat, eine Versöhnung zieht durch die Erschütterung in unsere Seele ein, das Wohlgefühl des Schönen geht in ihr auf.

Doch da erheben neumodisch nihilistische Poeten und consequente Materialisten Einspruch: es gibt ja keinen Gott und kein Sittengesetz, sondern nur Stoff, Kraft und Naturordnung; da sollen auch in der Poesie die Kategorien von Gut und Bös, von Schuld und Sühne keine Anwendung mehr finden. Mögen diese Leute für sich Tragödien nach ihren eigenen Recepten schreiben, nur in Bezug auf Aeschylos und Shakespeare sollen sie uns die poetische Gerechtigkeit als den Sieg der sittlichen Weltordnung nicht leugnen. Auch der realistische Aesthetiker Kirchmann soll es nicht mit seiner ganz aus der Luft gegriffenen Behauptung: je ursprünglicher der dichterische Genius, desto weniger Rücksicht nehme er auf das Sittliche und seinen Sieg. Wer war denn ursprünglicher als Aeschylos und Shakespeare? Und daß sie vor allem das Ethische betont habe ich in meinem Buch über die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung dargethan. Freilich hat Kirchmann eine ganz unsittliche Theorie des Sittlichen ausgeklügelt: es sei sachlich grundlos, nichts anderes als das willkürliche, ganz beliebig wechselnde Gebot der Mächtigen, das für die Schwachen zur Autorität werde; darum soll der Dichter sich vor der falschen Meinung hüten daß eine sittliche Lösung der Conflicte nöthig sei. Sophokles ist freilich ein so blinder Heide daß er das Sittengesetz sogar dem bloßen Machtgebot gegenüberstellt, wenn Antigone zu Kreon sagt:

Für so erhaben hielt ich deine Verkündung nicht
Daß höher als des Himmels ungeschriebene
Unwandelbare Rechte sei dein Menschenwort.

Leider hat auch ein viel tieferer Geist, E. von Hartmann, es für seicht und platt erklärt, wenn man den tragischen Genuß mit dem Anblick des Waltens göttlicher Gerechtigkeit in Verbindung bringe. In der Wirklichkeit seien Leiden und Freuden ohne Unterschied vertheilt, — als ob die Qual des bösen Gewissens und die Seligkeit der Liebe für Edle und Ruchlose gleich wären! Es soll ein roher Unverstand sein die Einrichtungen der wirklichen Welt verbessern zu wollen, ein kindisches Spiel sich an der Verknüpfung der Begebenheiten mit einem erdichteten Walten der göttlichen Gerechtigkeit erbauen zu wollen. Aber die sittliche Weltordnung ist keine Einrichtung, so wenig wie eine Welt der Freiheit, der sie angehört; Freiheit ist Selbstbefreiung und Selbstgestaltung, ihr muß die Möglichkeit des Eigenwillens, der selbstsüchtigen Abkehr vom Gesetze gewährt sein, das Gesetz kann darum nicht als zwingende Naturmacht, sondern nur als Forderung der Vernunft, als ein Sollen in uns liegen, zu dem wir uns verpflichtet fühlen, an das unser Heil geknüpft ist. Das Tragische aber gehört dem Reich der Freiheit an, und der Dichter ist der Seher der durch die Verwirrung der Wirklichkeit hindurch doch den Grund und das Ziel des Lebens erkennt und dafür auch den Andern das Auge eröffnet; er verbessert die Wirklichkeit nicht, aber er stellt das Seinsollende dar, er spiegelt im Einzelgeschick das Ganze. Wäre das Leben bereits Harmonie, so befriedigte es selber unsere Freude am Schönen, so wäre es selbst Poesie und wir bedürften der Kunst nicht; so aber ist es ein Emporgang aus dem Dunkel zum Licht, durch Irrthum und Sünde auch der Häßlichkeit dahingegeben; der Kampf ist da; und weil wir in der Wirklichkeit so weniges klar durchschauen, so selten Anfang und Ende sammt den innern Triebfedern einer Bewegung überblicken, so zeigt uns eben der Dichter wie das Schicksal des Menschen seiner Natur entspricht, wie der Charakter es sich durch seine Thaten bereitet und dadurch die Nothwendigkeit das Werk der Freiheit wird. Was unsere Vernunft und unser Gewissen fordern, was auf der gegenwärtigen Entwickelungsstufe der Menschheit aber selten vollendet erscheint, das stellt die Kunst als verwirklicht dar, den Einklang des Innern und Aeußern, der Tugend und des Glücks; sie geht am Leid nicht vorüber, aber sie nimmt es als Strafe und Sühne, oder als Prüfung und Erweckung der Kraft, sie zeigt dort wie es verdient ist und hier wie dort daß es uns selber zum Besten dient. Die moralischen Gesichtspunkte und Motive sind in der

Wirklichkeit vorhanden, und der Dichter sollte sie umgehen? Er würde sich dadurch vom Volksgemüth scheiden. Außerdem stimme ich mit Hartmann vollkommen überein: „Der tragische Conflict wird fast immer in einer Leidenschaft bestehen, welche durch besondere Charakteranlage begünstigt und durch die Verhältnisse zur Thätigkeit gereizt sich über die Harmonie der Seelenkräfte in einseitiger Ueberhebung emporbäumt und infolge dieser Maßlosigkeit die Grenze irgendeines andern berechtigten Lebenselements verletzt, welches nunmehr gegen diese Beeinträchtigung seines Gebietes reagirt.“ So hab' ich auch den Begriff der tragischen Schuld bestimmt. Auch das ist meine Lehre daß im Drama das Causale herrscht, nur herrscht es nicht allein, sondern wie in der Natur beim Zweckbegriff die wirkenden Ursachen den Gedanken realisiren, so wird durch die ursachliche Verkettung in der Geschichte das Gute und Wahre als das Nothwendige dargethan. Und endlich pflichte ich ganz einem andern Worte Hartmann's bei: „Der Conflict ist das unentbehrliche Fundament jedes echten Dichtwerks, welches Handlung vorführt; aber der Conflict ist auch nur das Fundament, die Krönung des Gebäudes ist die Versöhnung. Eine Dichtung ohne versöhnenden Schluß ist ein solches ästhetisches Unding wie ein Musikstück blos aus Dissonanzen. Ein Drama das mit klaffendem Conflict schließt ist wie ein Harfenpräludium das mit Zerreißen der Saiten endet; sein Anschauen wäre eine Marter, kein Genuß.“ Aber worin liegt denn die Versöhnung als in der poetischen Gerechtigkeit, in dem Einklang des Ganges der Dinge mit den Forderungen unseres Gemüths? „Viel Müh' und Beschwer und Entsetzen und Leid, doch in all dem Zeus allein Zeus!“ singt der Chor am Schluß von Sophokles' Trachinierinnen; „Jammer und Weh! das Gute soll siegen!“ ruft er in Aeschylos Agamemnon; und Shakespeare ist der Dichter des Gewissens, ein Prophet der sittlichen Weltordnung.

Aristoteles hatte bei der Katharsis die Wirkung der Tragödie auf das Gemüth der Zuschauer im Auge: durch die unmittelbare Vergegenwärtigung erreicht die Poesie das Ziel der Seelenerleichterung, Seelenreinigung, und umgekehrt um dieses Zieles willen erzählt sie nicht ein Vergangenes, wobei wir ruhig bleiben, sondern erregt das Gemüth durch die Anschauung eines Werdenden, Gegenwärtigen. Goethe verstand dagegen jene Läuterung der Affecte von dem versöhnenden Abschluß der Handlung selbst; wenn die Tragödie durch einen Verlauf von Furcht und Mitleid erregen-

den Mitteln durchgegangen, so müsse sie durch Ausgleichung solcher Leidenschaften auf dem Theater ihre Arbeit schließen, und diese aussöhnende Abrundung des Kunstwerks selbst, die Construction des Trauerspiels, nicht die Empfindungen der Zuhörer habe der Denker im Sinne gehabt. Die Goethe'sche Deutung legt diesem etwas unter, was aber allerdings aus seinen Worten gefolgert werden kann, denn die Seelenstimmung des Zuschauers wird am besten erregt und harmonisirt werden, wenn die Darstellung selbst zuerst den Sturm der Affecte und ihre leidbringende Gewalt, und dann die Ausgleichung und die Versöhnung im Gemüth der handelnden Charaktere zeigt. Und dies sind wir für die moderne Tragödie zu fordern berechtigt. Wir wollen den Sieg der Idee nicht blos im Untergang des von ihr Abgefallenen, des ihr Widersprechenden sehen, sondern der Umschwung der Handlung, das Leid, das zufolge der Gerechtigkeit auf den Thäter hereinbricht, soll ihn selbst nicht wie eine äußere Macht zerschmettern, sondern den vollen Triumph der Idee wollen wir darin gewahren daß er sie wieder anerkennt, daß sie auch in seiner Seele siegt, und er durch die Buße gesühnt von hinnen scheidet. In diesem Sinn hat Schiller die Maria Stuart gedichtet, in diesem Sinn schweigt die Jungfrau von Orleans bei dem furchtbaren Doppelsinn der Frage des Vaters, ob nicht der Feind in ihrem Herzen sei: er meint den Teufel, sie muß des feindlichen Feldherrn Lionel gedenken; sie läßt ohne Murren den Spruch des Bannes über sich ergehen, sie reinigt ihr Gemüth, und ihr gottergebenes Vertrauen wird durch den schönen Opfertod fürs Vaterland gekrönt. Auch Antigone spricht das Wort:

> Wohl, wenn es so gerecht ist vor den Unsterblichen
> Will duldend ich bekennen daß ich schuldig sei.

Die ganze Tragödie Oedipus in Kolonos ist ein solcher Versöhnungsgesang, doch mehr durch die Stimmung der Milde, durch den Schimmer der Verklärung, welche der Dichter mit ebenso tiefer Gemüthlichkeit als wunderbarer Kunst über sein ganzes Werk ergossen, als durch die Läuterung des Dulders selbst; die Versöhnung ist im Geist des Alterthums mehr eine objective als eine subjective. Man nehme als Gegensatz Goethe's Gretchen, wie sie selbst durch Buße und Reue sich innerlich wiederherstellt. Sehr richtig nennt Weiße die Kerkerscene ein über alles Lob erhabenes Meisterwerk, und bemerkt wie es eine der höchsten Dichterkraft

würdige Aufgabe gewesen in dem Wahnsinne des durch die entsetzliche Seelenqual zerrütteten Gemüths der unfreiwilligen Mutter- und Kindesmörderin den sittlichen Adel, die Reinheit dieses Gemüths zu offenbaren. Und es ist Goethe gelungen in der furchtbaren Tiefe dieser Widersprüche, in welche eine sittliche Schuld die Seele des Menschen hinabstürzt, die Rettung und das Seelenheil der unschuldig Schuldigen zur klarsten, überwältigendsten Anschauung zu bringen, sodaß die Stimme von oben, die Gretchen's Rettung ausspricht, aus der eigenen Brust des Lesers oder Hörers hervorzutönen scheint. Eine Dichtung die dies vermag gibt dadurch lauter als durch irgendeine andere poetische That ihre Abkunft von dem Höchsten, ihre Verwandtschaft, ja ihre innerliche Einheit mit dem Heiligen kund, von welchem alles Menschliche allein seinen Werth und seine Würde hat. — Auch Shakespeare's Othello ist bei aller Schreckensgewalt, bei aller Furchtbarkeit dennoch eine erhabene Feier des sittlichen Geistes. In keinem Werk aber ist diese Läuterung durch das Leiden, die Versöhnung sowol im Ganzen des Gedichts als in der Seele der Hauptpersonen so umfassend und so innig durchgeführt als im König Lear. Edgar im Lear ist auch der Seelenführer seines geblendeten Vaters und von den Selbstmordgedanken der Verzweiflung leitet er ihn zur Ergebung in den Willen der Vorsehung: „Reif sein ist alles"; sein Herz bricht lächelnd, als er endlich den Sohn erkennt. Und an die Scene in welcher der alte König sich selbst im Anschauen der Cordelia wiederfindet, an die Art und Weise wie nun die Hingebung der Liebe seinem Gemüth aufgeht und sein Geist in ihr sich verklärt, brauche ich nur zu erinnern, um sofort dem Leser ein Bild vor das innere Auge zu rufen, das im edelsten Glanze um so heller strahlt auf je dunklerm Grunde es sich erhebt.

Es versteht sich von selbst daß alles im Allgemeinen über dramatische Composition, Entwickelung und Gliederung Gesagte von der Tragödie gilt. Schuld aus Leidenschaft, Leiden aus Schuld und damit im Causalzusammenhang, den der Verstand erkennt und der den Verstand befriedigt, zugleich das Walten der sittlichen Weltordnung wie das Gewissen sie fordert und die Vernunft sie denkt; individuelle Charaktere, Neigungen, Begebenheiten besonderer Art, anziehend, spannend, überraschend, und doch in ihnen das allgemein Menschliche, immer Gegenwärtige; ein freies Spiel aller Kräfte, und doch in allen eine allbeseelende ordnende Idee: das ist es was die echte Tragödie uns bietet: eine einfache Geschichte

mit großen Motiven, die für sich selbst verständlich sind, klare feste Grundzüge der Handlung, deutlich ausgeprägt, sodaß der einheitliche Zusammenhang in der bunten Mannichfaltigkeit, in der liebevoll selbständigen Ausführung der besondern Scenen faßlich bleibt. Nicht durch äußere Hebel, durch fremde Intriguen, sondern aus Charakter und Leidenschaft müssen Schuld und Leid bewirkt werden, sodaß wir sagen: so geht es, wenn einer so ist. Je vielseitiger sich dann der Held in mannichfachen Lagen zeigt, wie Hamlet der Ophelia und dem Laertes, der Mutter und den Schauspielern gegenüber, desto vertrauter werden wir mit ihm, desto mehr macht er den Eindruck der Lebenswirklichkeit. Der Tragödie besonders eignet die erhabene Rührung im Ganzen der Handlung, das edle würdige Pathos, die Größe des Gegenstandes, der den tiefsten Grund der Menschheit aufzuregen vermag. Und weil in ihr das siegende Walten der Nothwendigkeit offenbar wird, schließt sie den Zufall aus, oder läßt ihn höchstens für die äußerliche Wahrnehmung gelten, während der auf den Grund Schauende mit Wallenstein sagt:

Es gibt keinen Zufall,
Und was euch blindes Ohngefähr erscheint,
Gerade das steigt aus den tiefsten Quellen.

Jeder Ausgang muß ein Gottesurtheil sein, in den Ereignissen muß der Held die Frucht seiner Thaten haben, und das Wort von Novalis muß sich bewähren, daß Schicksal und Gemüth synonyme Begriffe, zwei verwandte Namen für eine und dieselbe Sache sind. Allerdings ist hier ein Unterschied der antiken und der christlichen Tragödie. Im Alterthum ist das Schicksal das Erste, der Charakter hat es zu erfüllen; er fällt zwar durch eigene Schuld, aber sie zu vermeiden wäre ihm ja doch unmöglich gewesen. Das Schicksal wird noch nicht gewußt als der Wille der Vorsehung, als der Rathschluß selbstbewußter Liebe, sondern es steht auch über den Göttern waltend in unbegriffen dunkler Majestät da, und deshalb der Hauch der Klage, der Weheruf der Menschheit, der die ganze lebensheitere Welt des Alterthums durchdringt, daher der Zug der Trauer auf der Stirn und im Antlitz der seligen Olympier, daher das Herbe was so manche griechische Tragödie für uns hat, während nach christlicher Weltanschauung die menschliche Individualität das Erste ist und durch freie That ihr Loos sich selbst bestimmt, sodaß das Schicksal nur als die objectivirte innere Natur

des Charakters, nur als die göttliche Besiegelung für die menschliche Wahl erkannt wird.

Verweilen wir noch einen Augenblick bei der Betrachtung dieser beiden Grundformen der Tragödie. Beide sind in ihrer Entstehung an die Religion angeschlossen. Dort ist es die dionysische Festfeier, die in den Ereignissen der Natur, im Wechsel der Jahreszeiten ein Kämpfen, Leiden und Siegen des Gottes sah und in leidenschaftlicher Theilnahme mit durchlebte, hier ist es der Opfertod Christi, die Welterlösung durch sein Leiden was den Ausgangspunkt der Tragödie bildet. Chorgesänge, welche die Stimmung des Volkes bei den Leiden und Freuden des Gottes aussprachen, während die Handlung vorausgesetzt oder durch den Opfergebrauch symbolisch angedeutet wurde, sie waren die Wiege der antiken Tragödie. Bald machte ein Vorsänger sich geltend, der entweder als Darsteller des Gottes selbst oder als ein Bote desselben von seinen Geschicken erzählte, und der Chor knüpfte daran ein Lied, in welchem er seine Empfindungen kund gab. Thespis fügte einen Schauspieler hinzu, der abwechselnd verschiedene Personen in lebendiger Beziehung zum Chor darstellte und so den Dialog begründete; dieser diente immer noch zur Einleitung einer lyrischen Situation, die dann der Chorgesang ihrem musikalischen Gehalte nach entfaltete. Das Ganze war noch dramatisirte Lyrik. Erst als Aeschylos seinen Kriegergeist der Bühne zuwandte, sprang die Tragödie wie Pallas in voller Rüstung aus seinem Haupt. Er erst legte den Schwerpunkt dieser Dichtungen in die That, er erst machte die Handlung zum Wesen des Dramas. Doch hat auch er ursprünglich nur Einen Hauptcharakter, wie etwa seinen Prometheus, mit dem die entgegenwirkenden Kräfte, wie hier Zeus, nicht unmittelbar, sondern nur durch Boten, nicht in der Gegenwart, sondern durch Befehle für die Zukunft, durch Nachwirkungen der Vergangenheit zusammentreffen. So schildern die Perser des geschlagenen Xerxes Heimkehr, und die Griechen sind nur durch den Boten repräsentirt, der die Schlacht bei Salamis erzählt. Sophokles erst brachte die Gegensätze in volle Wechselwirkung; die Charaktere sind nicht von vornherein fertig, sie werden und entwickeln sich einer durch den andern, Kreon und Antigone vertreten selbst ihre Sache. Aeschylos nimmt diesen Fortschritt auf; in seiner Orestie stehen Agamemnon und Klytämnestra, diese und Orest, Apoll und die Erinnyen energisch und in gleichmäßiger Ausführung Aug' in Aug' einander gegenüber. Immer aber sind die

größten Angelegenheiten des Lebens, die allgemeinen Mächte der Menschheit Gegenstand der Tragödie, und der einzelne Mensch gilt nach Ottfried Müller's Ausdruck nur als der Focus in welchem die höhern dämonischen Gewalten sich treffen und zur Erscheinung kommen. Euripides' größeres Individualisiren bezeichnet den Verfall der alten Kunst ohne sofort eine neue Schöpfung heraufzuführen.

Immer aber bleibt der Chor Mittelpunkt der Tragödie, und in langen Erzählungen lagert sich neben dieses lyrische Element ein episches; erst die neuere Kunst vollbrachte deren völlige Verschmelzung. Der Chor ist der Repräsentant des Volks, die Stimme des Volks als Gottesstimme; er stellt den Boden der menschlichen Gattung dar, aus dem die einseitigen Heldengestalten sich erheben, und der sie überdauert; aus ihrem Untergang gewinnt er für sich die Lehre der Mäßigung, die sittliche Weltordnung anerkennend. Zugleich ist der Chor der ideale Zuschauer und spricht bei den im Lauf der Handlung sich ergebenden bedeutenden Situationen die Empfindungen der Zuschauer in kunstvoller Weise harmonisch aus; zugleich verknüpft er in seinen Gesängen das gegenwärtige Geschehen mit dem Rathschluß der Götter, enthüllt in alten Mythen ein entsprechendes Bild für dasselbe und offenbart es dadurch als eine ewige allgemein gültige Geschichte. Wie ich früher schon erörterte ist die ganze Tragödie gleichsam eine plastische Gruppe, nur die Darstellung der Katastrophe. Und in der Aufführung erscheint sie keineswegs als ein möglichst treues Bild des gewöhnlichen Lebens, sondern sie trägt ein ganz ideales Gepräge. Die Schauspieler traten im bacchischen Festcostüm auf, der Kothurn erhöhte ihre Gestalt, und eine Maske bekleidete ihr Gesicht, das wechselnde Mienenspiel verdeckend, aber den Grundzug des Charakters in großartigen Formen plastisch veranschaulichend. Die Gesänge des Chors waren von der musikalisch geregelten Bewegung der Gesticulation und der feierlichen Tänze begleitet; für die versammelten Tausende vernehmlich wurde die im Schwung des Verses gehobene Rede auch mit gehobener Stimme gesprochen. Das Ganze war ein feierlicher Gottesdienst.

Gottesdienstlich waren auch im Mittelalter die Darstellungen vom Leben und Tod des Heilandes und anderer großen Begebenheiten der heiligen Geschichte; auf den Handlungen als solchen ruhte hier gleich anfangs das Hauptinteresse. Man nannte sie Misterien (von Ministerium, Dienst, Amt) und gesellte ihnen die

Moralitäten zu, in welchen die allgemein sittlichen Mächte, einzelne Tugenden und Laster personificirt und in ihrer Einwirkung auf einen Menschen dargestellt wurden. Sie wurden noch später durch Calderon's geistliche Schauspiele (autos sacramentales) zur Höhe künstlerischer Vollendung gebracht, während das Drama sich dadurch fortentwickelte daß man eine Begebenheit aus dem Leben selbst in ihrem Werden durch die individuellen Charaktere darstellte und hierin zugleich das Walten der göttlichen Weltregierung wie in den Misterien und sittliche Ideen wie in den Moralitäten veranschaulichte. Die Blüte einer neuen Tragödie entfaltete sich nach der Reformation in Spanien und England, dort unter dem Einfluß des Katholicismus, hier des Protestantismus, hier wie dort echt volksthümlich aus der Stoffesfülle heimischer Sagen und Geschichten, unter der Hand kunstverständiger Genien, eines Cervantes, Lope de Vega, Calderon, eines Shakespeare und seiner Genossen. Die Spanier halten an dem Dogma wie es in der Lehre und dem Cultus der Kirche fest begründet ist, als an einem objectiv Wahren fest, und durch die Gnadenmittel der Kirche mehr als durch den eigenen Glauben und die Bekehrung des Herzens wird der Mensch gerechtfertigt; ebenso sind die Gesetze der Ehre, der Liebe, der Vasallentreue zu einem Codex unverbrüchlicher Satzungen geworden, mit denen nun die Individuen und die untereinander in Conflict gerathen. So zeichnet die spanische Tragödie sich weniger durch Tiefe und Reichthum der Charakteristik als durch die Fülle der Begebenheiten aus, und ihre Größe liegt in der Poesie der Situation, im Reiz der Ereignisse, und in der religiösen Betrachtungsweise der Dinge, die das Besondere an das Allgemeine knüpft und die Räthsel des Daseins löst. Ein scharfsinniges Antithesenspiel im buntesten Bilderflor der Phantasie und weitausholende beschauliche Reflexion in künstlichen Versmaßen sind der entsprechende sprachliche Ausdruck. Bei Shakespeare dagegen ist die Innerlichkeit des Charakters und sein sittliches Selbstbewußtsein der Mittelpunkt der Dichtung, und so ward er uns der offenbarende und gesetzgebende Geist für die tragische Poesie der Neuzeit.

Die französischen Classiker machten einen abstract verständigen Versuch das Mittelalter und das Alterthum zu vereinigen. Sie gaben dem modernen Stoff eine strengere, antikisirende Form in äußerer Regelrechtigkeit, oder sie verquickten die alten Stoffe mit romantischen Elementen, namentlich mit dem Motiv der Liebes-

galanterie. Sie erkannten im innern Conflict das Echtdramatische, aber sie gefielen sich in spitzfindig ausgeklügelten Collisionen der Pflichten und Empfindungen, wie wenn in Corneille's Rodogune die beiden prinzlichen Brüder trübselig zwischen der Mutter und der Geliebten stehen, indem die Mutter sagt: „Wer die Geliebte ermordet den ernenne ich zum Thronerben", und die Geliebte dem Mörder der Mutter ihre Hand geben will. Dieses Unwesen, sowie die Misverständnisse der Theorie des Aristoteles hat Lessing so siegesfreudig bestritten, den Stelzengang der Sprache im Kanzleistil der Leidenschaften so bloßgestellt, daß wir davon wol für immer befreit sind. Aber anerkennen wollen wir das Rationale und Klare statt früherer Trübheit und überschwenglicher Phantastik, sowie die Concentration eines in sich geschlossenen Kunstganzen; anerkennen den sichern Gang nach großen festen Linien, welche die Hauptsache energisch auszeichnen.

Die erste deutsche Tragödie war Emilie Galotti. An sie schlossen sich Goethe und Schiller, und den Deutschen gelang die organische Verschmelzung der antiken Idealität mit dem Stoffes- und Gefühlsreichthum der Romantik, indem sie gleichmäßig auf Shakespeare und auf Sophokles hinsahen. Sie beschränkten den überwuchernden Reichthum der Charaktere und Situationen, wußten dieselben aber zu Sinnbildern und Trägern allgemeiner Ideen zu machen und dadurch an die typischen plastischen Gestalten der Alten zu erinnern. Doch ist Goethe vorzugsweise Lyriker, daher im Drama Seelenmaler mehr als Thatenschilderer, und sein weicher Sinn scheut die Härte der tragischen Conflicte im Untergang der Persönlichkeiten, während Schiller, der Dichter der Idee durch die Macht des Willens, diese als das Ideal anschaut das durch die Charaktere und Handlungen erst werden soll, noch nicht in ihnen gegenwärtig ist, und darum mit rhetorischem Glanz und Eifer dafür seine Stimme mit einer unnachahmlichen sittlichen Würde des Ausdrucks erhebt.

Von der antiken wie von der modernen Tragödie gilt ein tiefsinniges Wort Solger's: „Das Drama bildet auf der einen Seite die Welt des lebendigen menschlichen Wollens und Handelns, aber mit derselben die in ihr in untrennbarer und innigster Einheit lebende Welt der Nothwendigkeit, deren gewaltig wahrhaftes Dasein zwar stets dem unserigen zu Grunde liegt, aber zu unserm Schrecken uns als etwas Fremdes einleuchtet, sobald das Wollen des Einzelnen sich in seiner Entgegensetzung mit ihr darstellt, und

dieses ist die schreckliche Seite dieser Kunst. Auf der andern aber ist hier eben auch wieder jene Welt der Nothwendigkeit das Ewige und Höchste, und erscheint so in der Gestalt der heiligsten, für sich selbst daseienden Gesetze, welche sich abspiegeln in der idealen Natur der menschlichen Gattung als eines Ganzen. Diese Gattung drückt das ihr eingepflanzte Wesen eines Ganzen aus durch Maß und Gleichgewicht, wodurch sie das Abbild des Ideals, also mit diesem gleich unendlich ist, und hierauf beruht die heitere und beruhigende Eigenschaft der Tragödie. Während also der einzelne Mensch sein abgesondertes Dasein mit lebendigem Wollen verfolgend von der Allgemeinheit des Nothwendigen ergriffen und daniedergeschlagen wird, blüht zugleich die gesammte Gattung in dem Wiederschein der ewigen Gesetze mit unvergänglicher und unvertilgbarer Kraft des Lebens."

Die antike wie die moderne Tragödie ist unter allen Kunstgattungen von der größten Wirkung auf das menschliche Gemüth. Der Lyrik oder Musik ähnlich ruft sie die mannichfaltigsten Empfindungen hervor, erschließt die geheimsten Abgründe des Daseins, läßt uns in die entsetzlichste Verwirrung hineinschauen und stellt jegliches mit der Macht unmittelbarer Gegenwart dar. Und der Plastik und dem Epos verwandt veranschaulicht sie das allgemein und ewig Gültige in seiner durch den Kampf bewährten Wesenheit, in der Majestät des Siegs, in der Ruhe die durch die Lösung des Knotens und die Versöhnung der Gegensätze eintritt. Sie lichtet und schlichtet das Dunkel und die Verwirrung des Lebens, sie gibt im Einzelbild ein Abbild des Ganzen und verkündet das Walten der göttlichen Gerechtigkeit, die zugleich die höchste Liebe ist. Und hier vor allem gilt das herrliche Wort, mit welchem Schiller seinem Volke sein größtes Werk darreicht:

Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst.

Das Tragische ist erhaben, in ihm tritt die Nothwendigkeit sichtbar hervor, in ihm siegt die Idee in ihrer unendlichen Hoheit und Reinheit über jeden Widerspruch, in ihrer Totalität über jede Einseitigkeit, und während die Individuen bei aller Größe und Herrlichkeit doch in der Schwäche des Endlichen ihr gegenüberstehen, zeigt sie sich eben als

das große gigantische Schicksal,
Welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt.

b. Die Komödie.

In der Komödie dagegen ist die Nothwendigkeit der verborgene Gott, der Schein und Willkür gewähren, ja einen scheinbaren Sieg über die Idee feiern läßt; gelöst vom Gesetz und seinem Ernste wird das Leben ein Spiel, ein Spiel der Zufälligkeiten in der Außenwelt, der Grillen und Launen in der Innenwelt. Aber gesetzlos kann es nur ein tolles, sich selbst kreuzendes und widersprechendes Spiel sein; die Verkehrtheiten müssen einander wieder verkehren, die Widersprüche sich auflösen, und durch ihr eigenes Treiben muß am Ende die Idee in einem heitern Sieg des Guten und Rechten offenbar werden. Hier herrscht die göttliche Liebe, welche auch dem Endlichen seine Freiheit gönnt, welche gemäß der Gerechtigkeit zwar das Unrecht nicht bestehen läßt, aber die Persönlichkeiten erhält, denen es als Schwäche anhaftet, die in Fehltritten ihm nachgingen; ihre eiteln Plane und Absichten werden vereitelt, während sie selbst dadurch von dieser Trübung befreit und wir durch diese Erheiterung der Lebensatmosphäre miterheitert werden. Eine Willkür steht wider die andere, ein Zufall stößt gegen den andern; so paralysiren sie sich wechselseitig, und aus den sich selbst aufhebenden Thorheiten leuchtet, eben weil sie sich selbst aufheben, die menschliche Natur als die vernünftige mit unverlierbarem Adel hervor, aus dem Zufall, eben weil er zu Falle kommt, entpuppt sich der gesetzmäßige Gang der Dinge, und indem am Ende alles doch zum Guten ausschlägt, erkennen wir die erziehende Hand der Vorsehung und getrösten uns für alle Verwickelungen und Verwirrungen der Erscheinungswelt ihrer ewigen Liebe. Dem Tod in der Tragödie tritt als Schlußpunkt der Komödie mit Fug die Hochzeit gegenüber, in welcher die Individualitäten nicht blos erhalten bleiben, sondern zu ihrer sich ergänzenden süßen Lebensvollendung kommen, aus der wieder neue Individualitäten entsprießen.

Die Komödie, von welcher der früher entwickelte Begriff des Komischen ja seinen Namen hat, muß ihm vor allem gemäß sein. Sie zeigt wie das menschliche Leben eine Welt der Ungereimtheiten und Widersprüche wird, wenn Zufall und Willkür in ihm herrschen, aber sie läßt zugleich diese sich selbst und damit die von ihnen gebildete Welt auflösen, sodaß auch wider das Bestreben der Einzelnen und gerade durch ihre Verirrungen und Misver-

ständnisse das Gute geschieht und auch ihnen zum Heil dient. Nur so kann eine überschwengliche Heiterkeit aus allen Adern der Dichtung hervorsprudeln. Aber gerade auch in der Komödie wird das Komische seinen höchsten Triumph feiern, weil die Spannung und Auflösung des Widerspruchs in der unmittelbaren Gegenwart, in der sinnlichen Wirklichkeit viel energischer auftritt als in der blos wiederholenden Erzählung, und weil der Musik die Gedankenbestimmtheit, den bildenden Künsten die Bewegung fehlt. Uebereinstimmend hiermit bemerkt der Geschichtschreiber der deutschen Dichtung: „Es ist nichts so dialogisch, so dramatisch von Natur wie das Komische. Wer Spaß macht muß Spaß ertragen, und ganz recht sagt Falstaff er sei nicht nur selbst witzig, sondern auch die Ursache daß es andere Leute werden."

In der Freiheit des Geistes, mit der die echte Komik über den Dingen schwebt, ist sie so unerschütterlich der Wahrheit der Idee sich bewußt daß aller Schein der Verwirrung und des Zufalls, alle Irrthümer und Verkehrtheiten nur wie ein neckisches Treiben gelten, das sie selbst zum schönen kunstgerechten Spiel verklärt, und, wie Prutz so trefflich hinzufügt, „das Gelächter, das herzerquickende, die Siegesfanfare mit welcher die wiedergewonnene Vernünftigkeit gefeiert wird, ist die einzige Rache welche sie an dem Unvernünftigen und Unwahren nimmt. Die Komik bezeichnen wir als die vollendete Selbstgewißheit des Geistes, der sich zur absoluten Heiterkeit abgeklärt und gesammelt hat". Daraus ergibt sich daß die echte Komödie eine reife Frucht der Bildung ist. Mögen ihr schon die Schwänke und Possen des Volks zustreben, wo das Lächerliche als solches der Zweck ist ohne Rücksicht auf Gehalt, Charakter und harmonische Durchführung eines Ganzen; aber nur großen Dichtergeistern in günstigen Perioden der Weltgeschichte gelingt das Vollendete, deß idealer Werth dann der Tragödie nicht nachgesetzt werden darf.

Das Lustspiel als Darstellung des Lebens unter dem Gesichtspunkt des Scherzes wird dies nicht blos durch einzelne Späße, sondern durch seine ganze Anlage und Ausführung; Situationen und Charaktere selbst müssen komisch sein, der leichtgeflügelte Witz des Dialogs soll aus beiden sich entbinden und wieder sie zum völligen Ausdruck bringen. In Kleist's zerbrochenem Krug ist der Richter selbst der verborgene Uebelthäter, und entlarvt sich in der Untersuchung die er gegen andere anstellt: das ist echt komisch und

wird im Einzelnen witzig ausgeführt. Darum erträgt das Lustspiel nicht die Würde oder den Ernst großer Charaktere, die ihr ganzes Sein heroisch an ein Ewiges und dessen Erringen setzen, sondern es behandelt vielmehr das gewöhnliche Thun und Treiben der Menschen, ihre Grillen und Launen, ihr Streben für besondere irdische Zwecke, oder weiß wenigstens am Großen die Stelle zu finden wo es sterblich ist und in das Getriebe der Endlichkeit verstrickt erscheint, um es dann unbeschadet seiner Größe, ja im beständigen humoristischen Hinblick auf dieselbe nach der ihm abgewonnenen lächerlichen Seite zu schildern.

Seit den Atellanen, an denen sich die campanischen Bauern des Alterthums ergötzten, liebt das Lustspiel stehende Charaktere, wie die bekannten Masken des Pantalon und Brighella, des Stotterers oder streitsüchtigen Gelehrten, des Mannes nach der alten oder neuen Mode; dazu gesellen sich auch stehende Witze, die eben jedes heranwachsende Geschlecht wieder hören will, weil sie gut sind, und die Komödiendichter haben darum sich niemals gescheut Einzelnes von einander zu entlehnen und es in neuer Weise ihrer Gegenwart wieder vorzuführen. Doch gehört zum Lustspiel neben dem volksthümlichen Ton, der das Alte und Fremde heimisch und unmittelbar verständlich macht, und neben den komischen Charakteren auch die Kunst der Composition in einer wohlgegliederten, auf das Ziel ihrer Entwickelung spannenden Handlung, und daran lassen es sonst ausgezeichnete Dichter, wie Holberg, noch ermangeln. Ein höchst glücklicher Fund für den Lustspieldichter sind komische Talente, wie Falstaff, die alles in das Scherzhafte parodirend zu ziehen, ihren Witz an allem zu üben und in allen Verlegenheiten die Freiheit des Geistes humoristisch zu bewahren verstehen. Zu solch unbezahlbaren Gestalten gehören die Clowns der englischen Volkskomödie, die Shakespeare so meisterhaft zum idealen Mittelpunkt mehrerer seiner Lustspiele macht, indem sie mit scharfem Blick erkennen wie alle Menschen zuweilen oder nach gewissen Richtungen hin Narren und Thoren sind, und die darum freiwillig die Schellenkappe aufsetzen um das zu scheinen was die Andern sind ohne es scheinen zu wollen, und die gerade die recht Ernsthaften, die Malvolios, um so gründlicher zum besten haben. Schade daß der pöbelhaft gewordene Hanswurst in Deutschland durch Gottsched verbrannt wurde statt eine ähnliche Veredlung unter der Hand der Kunst zu erfahren. Schon der edle Justus Möser trat für ihn in die Schranken, und Lessing wollte daß

man ihn nach Gottsched's Tod wieder in seiner bunten Jacke auferstehen lasse.

Die Komödie ist realistischer als die Tragödie; sie schildert das gewöhnliche Thun und Treiben mit seinen Verkehrtheiten eben um diese der Lächerlichkeit preiszugeben; aber auch sie idealisirt doch wieder als echte Kunst, indem sie Einzelzüge zum Gattungsbilde verknüpft und das Allgemeinmenschliche aus dem Absonderlichen hervorblitzen läßt. Der ist recht lächerlich welcher durch die Unzweckmäßigkeit der Mittel, die er ganz schlau gewählt zu haben vermeint, sich selber um den Erfolg betrügt, der also nicht blos von andern gefoppt wird, sondern der sich selber zum Besten hat. Wohlgemuth, gut aufgelegt, selbstgefällig tritt er auf, und diese Selbstgefälligkeit ist sein Uebermuth und bringt jene Vorherbestimmung zu Lächerlichkeiten mit sich, welche J. L. Klein als das naturwüchsig Komische, das Komische vom Quell und Sprudel nennt. Der Genarrte läuft dann ins Netz infolge seiner wunderlichen Eigenheit und seines Gelüstes aufs Gefopptwerden; das Gelüste freilich kennt er selber nicht, er ist nur der Esel der aufs Eis geht weil es ihm so wohl ist. Und darum sagt der geniale Geschichtschreiber des Dramas: „daß die Selbsttäuschung des komischen Narren seiner selbst in der glimpflichsten Form auftritt, als Selbstgefälligkeit, Zufriedenheit mit sich selbst und seinem Wahne, als kitzelndes Behagen an seiner Verkehrtheit, hat denn auch im Unterschied von der tragischen Sühne die Vergeltungsfolge daß die Verirrungen, die den tragisch Schuldigen in schreckenvolle Strudel und Wirbel des Jammers und Untergangs hinunterziehen, über den komischen Büßer nur als Sturzwellen gleichsam und Sturzbäder des Lächerlichen und Gelächters zusammenschlagen". Nichts Unlustigeres als Komödien die nicht erheitern; aber sie thun es doch am besten, gründlich und nachhaltig nur dann wenn sie den Personen selbst wie den Zuschauern einen Druck von der Seele nehmen, sie aus einer Trübung befreien und dem Guten und Rechten einen fröhlichen Sieg bereiten. Die Komödie ist kein Besserungshaus, aber sie macht das Schlechte, Irrige, Wahnvolle lächerlich, und wirkt damit veredelnd wie alles Schöne. Auch Goldoni sagt in seinem Stück „Das komische Theater", das seine Theorie von Darstellung und Kunst wie seine Erfahrungen aus dem Schauspielerwesen selbst auf die Bühne bringt: „Die Komödie ist erfunden worden um die Laster zu bessern und die schlechten Sitten lächerlich zu machen. So lange nun die Komödien zu

diesem Sinne gespielt wurden, konnte das Volk sein entscheidendes Urtheil abgeben, weil jeder der die Copie eines Charakters auf der Bühne vor sich sah, in sich selbst oder einem andern das Original dazu fand. Als aber die Komödien blos Lachen erregen wollten, beachtete sie niemand mehr, weil unter dem Vorwande lachen zu machen das aberwitzigste Zeug und die ärgsten Dummheiten gestattet wurden."

Sind Willkür und Zufall die Elemente des Komischen, so wird die Komödie je nach dem Uebergewicht des einen oder des andern in zwiefacher Form, in einer mehr realen, als Charakter- und Intriguenstück, und in einer mehr phantastischen erscheinen, wie bei Aristophanes und in der dramatisirten Märchenwelt der Neuern. Dort ist es die menschliche Selbstbestimmung auf dem Boden der gewöhnlichen Wirklichkeit, in ihrer besondern Eigenthümlichkeit, in ihren Trieben und Planen, was den Träger der Handlung bildet, und durch die Intriguen der Subjecte werden die Verwickelungen hervorgebracht, und indem dieselben einander durchkreuzen und aufheben, wird die Dialektik des Humors oder der Ironie vollzogen; hier sind wir in eine phantastische Welt der Wunder versetzt, wo die Begebenheiten scheinbar grund- und zusammenhanglos und dem realen Boden entrückt sich entfalten und dennoch am Ende das Verkehrte in seiner Verkehrtheit anschaulich gemacht oder das Rechte spielend durchgesetzt wird. So stellt uns Aristophanes mit einem Schlag in eine ganz neue Sphäre, und wie Dante in der Hölle durch die Strafe der Missethäter nur ihr wahres inneres Sein gegenständlich macht, so führt jener irgendeine Ungereimtheit sogleich systematisch und plastisch durch, indem er einen ganzen Weltzustand ihr gemäß einrichtet, sodaß sein sophistischer Denker mit den Wolken hin und her schwebt, seine politischen Projectmacher als Vögel ein Wolkenkukuksheim in die Luft bauen. Nicht minder leben wir im Sommernachtstraum, im Sturm in einer verzauberten Welt, in einem Land der Träume, das duftig und zart wie es ist eine ernste Charakteristik nicht verträgt und nur wie ein Schattenspiel an uns vorüberfliegt.

Raimund's Zauberstücke auf dem Volkstheater sind ein Anfang welcher mit jener Kunst fortgebildet zu werden verdiente die Platen an literarische, nur den Kennern verständliche Stoffe setzte; die Fülle von Witz und Ironie welche Tieck im Dialog wie in Situationen und Charakteren entfaltete, entbehrt leider der Ver-

werthung für eine echtdramatische spannende Handlung. So sehen wir auf diesem Gebiet in Deutschland die Einzelemente, aber der Genius läßt noch auf sich warten der sie zusammendichtet.

Während das ideelle Lustspiel sich allzuleicht in eine märchenhafte Phantastik verflüchtigt, stützt sich das reale von Haus aus mehr auf das Interesse an einer wirklichen Begebenheit, auf die sich zu dramatischem Leben abrundende Composition, auf die psychologische Richtigkeit der Charakterzeichnung; aber es sinkt gar leicht zu einer bloßen Copie der Alltäglichkeit herab, es geräth in Gefahr der moralisirenden Trockenheit zu verfallen. Wir werden darum den Lustspielen den Preis geben welche die Calderon'sche Poesie der Situation und den Reiz der Begebenheit mit der Menander'schen oder Moliere'schen Charakterzeichnung und den intriguespinnenden Persönlichkeiten verschmelzen. Dies ist in den Fröschen und Wolken des Aristophanes, dies in Shakespeare's „Was ihr wollt" und „Wie es euch gefällt" der Fall; ebenso in der Frauenschule Moliere's und in Lope's „Das Unmöglichste von allem". Das classische Wort Joseph's an seine Brüder: „Ihr gedachtet es böse zu machen, aber Gott hat es gut gemacht", könnte man als das rechte Lustspielmotto an die Stirn des letztgenannten Werkes von Shakespeare schreiben. Es zeigt daß denen die Gott lieben alle Dinge zum besten dienen, und lehrt uns gleich dem verbannten Herzog Gutes in Allem finden.

c. Das Versöhnungsdrama.

Es ist längst anerkannt worden daß zwischen den Extremen der Tragödie und Komödie ein Mittelglied im Drama besteht und ästhetisch gerechtfertigt werden muß, aber die Ansichten über dasselbe gehen auseinander, und es ist weder in seinem Werthe noch in seiner Geschichte hinlänglich gewürdigt.

Weiße erklärt eine Verschmelzung des Tragischen und Komischen für möglich, sieht aber in ihr doch nur eine Vermischung beider Elemente, die Aufnahmen ernster Scenen und Charaktere in die Komödie und komischer in die Tragödie. Dies findet allerdings statt, begründet aber keine neue Gattung; auch in Romeo und Julie und im Hamlet sind komische Partien, ebenso in den spanischen Stücken. Lope de Vega sagt ausdrücklich in seinem Gedicht über die Kunst des Dramas, daß die Natur selbst diese ergötzliche Mannichfaltigkeit lehre und daß das Leben dem Wechsel des

Ernstes und Scherzes einen Theil seiner Reize verdanke. Lessing hat hierüber in der Hamburger Dramaturgie mit gewohnter Entscheidungskraft gesprochen. „In der Natur", sagt er, „ist alles verbunden, alles durchkreuzt sich, alles wechselt und geht ineinander über. Aber nach dieser unendlichen Mannichfaltigkeit ist sie nur ein Schauspiel für einen unendlichen Geist. Wenn endliche Geister an seinem Genusse Antheil nehmen sollen, müssen sie vermögen Einzelnes abgesondert für sich zu betrachten, und gerade diese klare Hervorhebung und Veranschaulichung des Einzelnen, daß wir nur dieses, aber dieses auch voll und ganz erblicken, ist das Werk der Kunst. Sind wir Zeuge einer wichtigen und rührenden Begebenheit, so sehen wir von dem ab was sich Unwichtiges oder Störendes außerhalb derselben ereignet. Nur wenn jene Begebenheit selbst in ihrem Fortgang alle Schattirungen des Interesses annimmt und eine nicht blos auf die andere folgt, sondern nothwendig aus der andern entspringt, wenn der Ernst das Lachen, die Traurigkeit die Freude oder umgekehrt so unmittelbar erzeugt daß uns die Abstraction des einen oder des andern unmöglich fällt, nur alsdann verlangen wir auch daß die Kunst jenen Wechsel abspiegele." — Mit dieser Weisheit, sei es im klaren Kunstbewußtsein, sei es im instinctiven Takt des Genies, ist Shakespeare verfahren.

Andere haben das bürgerliche Drama als eine besondere Gattung angenommen, in welchem es sich um Geld und Gut, um häusliche Misere und allerlei moralische Verwickelungen, um das Einstecken silberner Löffel, um lumpige Individualitäten und deren sich Bessernwollen, um verzeihende Hahnreis und dergleichen mehr handelt und ein Rührbrei angesetzt wird, bei dem es uns allerdings weder tragisch noch komisch zu Muthe wird, sondern wir nur mit dem Verfasser und den Schauspielern Mitleid haben. Kotzebue ist der schreibselige Vertreter dieser Richtung, die auf Kunstwerth keinen Anspruch machen kann. Andererseits ist es für die Tragödie ganz gleichgültig ob sie in einem Bürgerhaus oder in einem Fürstenpalast sich ereignet; nicht auf die äußere, sondern auf die innere Größe, nicht auf das Kleid, sondern auf den Mann kommt es an, und angesichts der Worte Lessing's: „Wenn wir mit Königen Mitleid haben, so haben wir's mit ihnen als mit Menschen, nicht als mit Königen", wundert es mich immer wenn Ulrici sich bemüht auf Nebenzüge aufmerksam zu machen, wie zum Beispiel auf die Senatssitzung im Othello, durch die Shakespeare

die Dichtung in eine höhere Sphäre rücke. Shakespeare kennt nur Eine Sphäre, die der Menschheit und der Poesie. Ist die tragische Bedeutung vom zweiten Theil des Faust, der am Kaiserhof spielt, so groß als die des ersten im Gelehrtenzimmer, im Gärtchen und der Kerkerzelle Gretchen's? Hebbel's Maria Magdalena, Lessing's Emilia Galotti sind echte Tragödien, größer als der Ritterpomp Raupach'scher Hohenstaufen oder das Wortgetös Griepenkerl'schen Revolutionsspectakels. Es kommt darauf an daß das Drama eine Idee, ein allgemein gültiges Moment des Lebens und der Geistesentwickelung zur Grundlage habe, und es erhebt sich sogleich dadurch zu geschichtlicher nicht blos, sondern zu ewiger allgemein menschlicher Bedeutung.

Ulrici in seinem genialen Buch über Shakespeare sieht die höhere Einheit der tragischen und komischen Kunstform in dem historischen Drama, und meint daß der große Brite als Schöpfer desselben der Aesthetik um Hunderte von Jahren vorausgeeilt sei. Er sieht in der Geschichte einen Fortschritt nach allgemeinen Zwecken und Principien, der weit über das Leben der einzelnen Subjecte hinausgeht, und will dieses epische Element durch einen Cyklus von Dramen veranschaulicht haben, die das Leben der Völker abspiegeln; er will veranschaulicht haben wie sowol einzelne Persönlichkeiten tragisch untergehen als die falschen Tendenzen ihre komische Paralyse erfahren, und so die Menschheit im Ganzen fortschreitet; er will das Recht und die Bedeutung der Individuen und zugleich die Macht und den Gang der Menschheit als Gattung in einer gleichsam potenzirten Kunst offenbart sehen.

Nun hat aber Hettner darauf aufmerksam gemacht wie die Shakespeare'schen Stücke aus der römischen Geschichte, die seiner reifsten Zeit angehören, Charaktertragödien sind, und zwar jedes für sich abgeschlossen dasteht, wie dagegen in den Stücken aus der englischen Geschichte, die er selbst Historien nennt, das epische Element, das Begebenheitliche, und der cyklische Zusammenhang vorwiegt; sie aber gehören der werdenden suchenden Jugend des Dichters an. Schlegel hat sie mit Recht ein Heldengedicht in dramatischer Form genannt; sie entrollen ein wunderherrliches Bild der englischen Geschichte, aber nur einige, wie Richard III., der erste Theil von Heinrich IV., sind zugleich in sich völlig gerundete Dramen.

So wenig wie die bürgerliche hat die historische oder politische Tragödie oder Komödie das Recht einer besondern Kunstgattung.

Es kommt auch hier durchaus auf die Kunst als solche an, es kommt darauf an ob eine geschichtliche Idee in einem Charakter und seinen Erlebnissen tragisch veranschaulicht werden kann, ob die Ereignisse aus diesem Charakter abgeleitet werden, er durch sie bedingt wird, und wir haben in diesem Falle eine Tragödie der Idee, mag der Stoff einem Geschichts- oder Sagenbuch entlehnt sein, mag der Held Cäsar, Coriolan, Richard, oder mag er Hamlet, Macbeth, Lear heißen. Dabei muß natürlich das historische Drama der Geschichte treu sein, sonst greife der Dichter nach einem andern Stoff zur Veranschaulichung seiner Gedanken. So hat sich schon Lessing in der Hamburger Dramaturgie ausgesprochen. Schiller dagegen äußerte in der Periode seines jugendlichen Idealismus: die Geschichte sei nur ein Material für seine Phantasie, und müsse sich gefallen lassen was sie unter seinen Händen werde; aber die Abweichungen von ihrer Wahrheit haben sich mehrfach bei ihm gerächt, und er ist da am größten wo er ihr am nächsten kommt. Auch Goethe faßte den eigenen Mangel an Geschichtsinn zu dem charakteristischen Wort zusammen: „Für den Dichter ist keine Person historisch, es beliebt ihm seine sittliche Welt darzustellen, und er erweist zu diesem Zweck gewissen Personen aus der Geschichte die Ehre ihren Namen seinen Geschöpfen zu leihen." Allein der Dichter trübt selbst den reinen Eindruck seines Werkes, wenn er die Schilderung seines Helden in Widerspruch setzt mit dem was wir aus der historischen Ueberlieferung wissen; er chokirt uns dann und ruft kritische Zweifel wach wo wir genießen sollten, und das ist der eigenthümliche Vorzug der historischen Kunst daß sie das allgemein Menschliche und ideal Nothwendige zugleich als eine Thatsache der Erfahrung hinstellt. „Es sind nicht Schatten die der Wahn erzeugte, ich fühl' es sie sind ewig, denn sie sind!" heißt es im Tasso mit Recht von den Gebilden der künstlerischen Phantasie; aber sie erwecken einen Verdacht gegen ihre Realität, wenn die bekannte Wirklichkeit von ihnen verlassen wird. Der Dichter ergreift die historische Idee und macht sie zur Seele seines Werkes. Jene wäre nicht was sie ist, wenn sie nicht durch Begebenheiten und Charaktere in der Wirklichkeit schon einen Ausdruck gefunden hätte; diese ihre Verwirklichung erfaßt der Dichter, und weiß sie mit der Treue für das Wesentliche, für das was eben die Idee ausdrückt, so darzustellen daß dies Wesentliche ungestört und ungetrübt von Zufälligkeiten in sein eigenes Ideal erhöht zu einer abgerundeten und voll-

genügenden Erscheinung kommt. In ähnlichem Sinne hat sich Melchior Meyr dahin ausgesprochen daß die Dichtkunst sich der Geschichte bemeistern, nicht sie meistern müsse, daß es gelte die Poesie der Wirklichkeit zu empfinden und zu entbinden, und eine vergangene Zeit getreu zu spiegeln, während die innere ewige Bedeutung einer That, eines Helden offenbart werde. So enthüllt die Geschichte ihre eigenen Lehren, und diese sind allgemein menschliche Wahrheiten, und wir erfahren nicht blos daß solche Ursachen der Natur der Sache nach solche Wirkungen haben können oder haben müssen, sondern auch daß sie dieselben wirklich gehabt haben. Der Charakter des Helden, die Handlung durch welche er sein Geschick bestimmt, die großen Wendepunkte seiner Bahn, sein Ausgang muß historisch treu dargestellt sein; entfernter Liegendes kann der Dichter zusammenziehen, Lücken ausfüllen, Einzelzüge, Einzelscenen zum Symbol vieler kleinen Ereignisse machen, die er in ihnen verdichtet; er kann die Schlagworte erfinden, durch welche Grundstimmungen erschlossen und ganze Gedankengeschlechter auf einmal geboren, Geisteseigenthümlichkeiten, die sich im jahrelangen Verlauf des Lebens entwickeln, auf einmal kund gethan werden. — Allerdings gibt es geschichtliche Dramen die in der Mitte zwischen Tragödie und Komödie stehen, wie Heinrich IV., aber das Geschichtliche macht es nicht aus, denn andere, wie Coriolan, Cäsar, Richard III., Wallenstein, Egmont sind durchaus vollwichtige echte Tragödien, und Gutzkow's Zopf und Schwert hat den Weg zum historischen Lustspiel gebahnt.

Einen Vortheil hat allerdings der Dramatiker der Geschichte; Jean Paul hat ihn angedeutet: Ein historisch bekannter Charakter, zum Beispiel Sokrates, Cäsar, tritt, wenn ihn der Dichter ruft, wie ein Fürst ein und setzt sein Cognito voraus; ein Name ist hier eine Menge Situationen. Hier erschafft schon ein Mensch Begeisterung oder Erwartung, welche im Erdichtungsfalle erst ihn selbst schaffen mußten. Eduard Devrient fand ein Gleiches für den Schauspieler, als er das oberammergauer Passionsspiel sah, das er so schön geschildert hat. Er hält es nach dieser Erfahrung für viel leichter die allbekannten großen heiligen Persönlichkeiten auf der Bühne zur lebendigen Wirkung zu bringen, als unbekannte tugendhafte gottbegeisterte Menschen, von deren Größe und Seelenadel der Schauspieler sein Publikum in jedem Moment erst überzeugen muß. Die heiligen Gestalten sieht das Volk schon mit bestimmter Ueberzeugung von ihnen an, man fordert keine neue

Ueberzeugung von der Darstellung, sondern nur die sinnlich lebendige Erscheinung, auf die man den eigenen Glauben daran übertragen kann. Der sinnige Kenner der dramatischen Poesie und Darstellung macht dabei auf den Unterschied der Volks- und Kunstbühne aufmerksam, und ich erinnere die geneigten Leser an meine Erörterung über Volks- und Kunstpoesie. Die geschlossene Kunstbühne möge die fein entwickelte, seelenmalende Charaktertragödie aufführen; aber unter freiem Himmel, auf einer Bühne die auch Massenentwickelung gestattet, könnte die begabte Jugend aus dem Volk die großen Thaten der heiligen und politischen Geschichte, die selbst mehr im Frescostil vom Dichter entworfen wären, mit der der Geschichte allein genügenden epischen Gestaltenfülle darstellen. Der Antheil der Massen würde dabei, glaub' ich, am besten durch im Oratoriumstil gehaltene Chöre gesangsweise ausgedrückt.

Aus dem Wesen der Geschichte und der Treue für dasselbe ergeben sich von Seiten des Stoffes auch einige Modificationen der poetischen Form im Drama. Braucht der Dichter das Interesse, das der Stoff schon mit sich bringt, für denselben nicht erst zu erwecken, so hat dafür die Handlung einen Verlauf der sich nicht leicht und nicht so oft dem kunstgerechten Gang im Aufbau des Ganzen durch Verwickelung und Lösung fügt, und die Größe der Thatsachen, der patriotische Antheil den das Volk an ihnen nimmt, müssen ihrerseits mitwirken um stofflich zu ersetzen was dem Werk etwa an der Strenge der formalen Vollendung mangelt. Der gebotene Realismus des Ganzen wird auch auf die Diction Einfluß haben, statt des kühnen Fluges freischaffender Phantasie oder selbständiger Reize von Klang und Bild wollen wir den Hauch der Zeit im Tone der Sprache vernehmen, auch hier einen Anschluß an das wirkliche Leben sehen, was freilich nicht ausschließt daß mit dem Charakter und der Handlung auch der Rhythmus sich hebt, und den großen Momenten der Dichter auch durch große Worte gerecht wird. Ferner verflicht die Geschichte den Menschen in die Entwickelung des Ganzen, und der Dichter kann ihn und sein Geschick darum nicht isolirt darstellen. Die historischen Ideen sind solche die im Zusammenwirken aller ausgeführt werden und das Loos von Millionen bestimmen. Die Schilderung der bedingenden Verhältnisse, der mitthätigen Kräfte, der weitgreifenden Erfolge gibt dem geschichtlichen Drama einen größern Hintergrund, eine breitere Grundlage. Und wiewol ich

entschieden leugnen muß daß eine andere Moral für die öffentlichen als für die privaten Verhältnisse zulässig sei, wiewol es so wenig in der Sittlichkeit wie in der Mathematik einen besondern Weg für die Könige gibt, so legt doch seine Stellung dem Menschen Pflichten auf und darf andererseits für eine Milderung seiner Schuld angerufen werden. Wer für das Wohl des Volkes zu wachen hat dem ist in stürmischer Zeit die gutmüthige Schwäche, welche bei einem Privatmann unschädlich, vielleicht humoristisch wirken würde, eine verderblichere Eigenschaft als Gewaltsamkeit, und Shakespeare hat in Heinrich VI. gezeigt wie durch jene der Staat in Verwirrung geräth, während die rechtzeitige Anwendung schneidender Mittel sich rechtfertigt, wenn die gegen Wenige geübte, an sich nicht unrechtmäßige Härte Viele rettet. Wir trösten uns über den Fall des Opfers, wenn wir sehen daß es der Menschheit zum Heile gereicht.

Für die poetische Form folgt aus dem Gesagten zweierlei. Einmal ein mehr epischer Stil um der Breite der geschichtlichen Verhältnisse, um den Bedingungen der Ereignisse und den Folgen der Thaten gerecht zu werden, während das Drama welches vorzugsweise das individuelle Seelenleben nach seinen Stimmungen oder Leidenschaften offenbart, einen lyrischen Ton vorwalten läßt. Man vergleiche den Tasso oder Faust mit dem Götz oder Wallenstein, Romeo oder Othello mit Shakespeare's historischen Stücken; dort die Poesie des Gefühls in concentrirter Innerlichkeit, in intensiver Gewalt, hier die anschauliche Entfaltung einer Weltlage und eine Fülle von mehr oder minder selbständigen Gestalten. Sodann knüpft die Geschichte Ring an Ring, der Abschluß einer Handlung ist zugleich der Keim neuer Vorgänge, und oft fällt von dem nachfolgenden Zustande erst das rechte Licht auf das vorhergehende Wollen und Wirken. Dies wird den Dichter reizen mit den Trilogien der Alten dadurch zu wetteifern daß er in einem Cyklus miteinander verketteter Werke diesen weitgreifenden Zusammenhang von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft offenbart. Auch dadurch erscheint wie im Epos nicht sowol der Einzelne, denn das Volk als der Held des Ganzen, und wenn irgendetwas, so bieten Shakespeare's Dramen der englischen Geschichte einen Ersatz für das Volksepos. Endlich wie das Leben Schmerz und Freude mischt und den Einen durch das erniedrigt was den Andern erhöht, so wird auch die historische Poesie die komische Paralyse verkehrter menschlicher Anschläge und den tragischen

Untergang der den geschichtlichen und sittlichen Ideen widerstrebenden Mächte nebeneinander stellen oder miteinander verflechten können. Und indem durch alle Kämpfe und Leiden der Einzelnen das Volk als Ganzes sich erhält, läutert und voranschreitet, so gibt dies wieder in und nach der dramatischen Spannung und Erregung der besondern Gefühle die ruhige Gemüthserhebung epischer Poesie, oder die Stimmung des Versöhnungsdramas, welches die Gegensätze in den ernsten Conflict führt, am Ende aber harmonisirt.

Das Richtige über diese dritte Art dramatischer Poesie hat Hegel in seiner Aesthetik angedeutet, wiewol auch er den Gedanken weder festhält noch durchführt, vielmehr selbst die vermittelnde Weise derselben für unbedeutender als die Pole des Trauer- und Lustspiels erklärt, und in die Prosa der Diderot-Iffland'schen Familienstücke als ein Beispiel jener Dichtungsart sich verirrt. Hegel findet nämlich die Vermittelung der Gegensätze nicht sowol in dem Nebeneinander und Umschlagen derselben, sondern in ihrer wechselseitigen Ausgleichung. Die Subjectivität, statt in komischer Verkehrtheit zu handeln, erfüllt sich mit dem Ernst gediegener Verhältnisse, während sich die tragische Festigkeit des Wollens und die Tiefe der Collisionen insoweit erweicht und ebnet, daß es zu einer Aussöhnung der Interessen und harmonischen Einigung der Zwecke und Charaktere kommen kann.

Der geschichtliche Held, der eine neue Idee ergreift, mit dem Widerstand und Misverstand der Welt in Kampf kommt, diese besiegt und seine Zwecke durchführt, wie Columbus, oder der Shakespeare'sche Heinrich V., der die Heiterkeit und den Genuß des Lebens mit dem Ernst seiner Zwecke zu verbinden und mit freudigem Schritt ein hohes Ziel zu erreichen versteht, das sind dramatische Gestalten, aber sie sind ebenso wenig tragisch als komisch. Ein Gleiches gilt von jeder edeln Natur welche in sittliche Conflicte geräth und dieselben überwindet, oder welche die Verirrungen, in die sie gekommen, sich sofort zur sittlichen Läuterung dienen läßt. Die Kunst kann gerade darin das Walten der Vorsehung offenbaren, daß allen Unterschieden von Interessen und Leidenschaften zum Trotz eine einklangvolle Wirklichkeit durch das menschliche Handeln zu Stande kommt, und daß dies die Persönlichkeiten dazu erzieht sich mit dem Schicksal einstimmig zu machen, damit auch das Resultat der That mit der Tendenz ihres Willens zusammentreffe und sie die Frucht ihrer Saaten genießen.

Herrscht in der Tragödie die Nothwendigkeit, in der Komödie die Willkür und der Zufall, so ist das Drama im engern Sinn ganz eigentlich die Dichtung der Freiheit. Dort folgt der Charakter seiner innern Natur oder dem Drang seiner Leidenschaft, ohne daß er in der Allgemeinheit seines betrachtenden Selbstbewußtseins sich über die Einseitigkeiten erhübe. Romeo ist für Lorenzo's Reflexionen unzugänglich, und Antigone denkt nicht daran wie es möglich werden könnte dem Gesetz der Pietät zu genügen ohne das des Staats zu verletzen. Oder die Charaktere lassen das Spiel ihrer Launen und die Eingebungen des Augenblicks ebenso blindlings walten, um dann in der komischen Paralyse derselben uns zu belustigen. Hier im Schauspiel erhebt sich die Individualität zu jener Selbstmacht des ganzen Geistes, in welcher der Mensch auch mit dem Bewußtsein daß er anders handeln könne seine Zwecke verfolgt, in welcher er sich als den Herrn seiner einzelnen Gedanken, Gemüthsrichtungen und Entschlüsse erkennt, in welcher er seine Subjectivität durch eigene Wahl mit den objectiven Gesetzen der Weltordnung in Einklang zu bringen versteht. Die wahre Freiheit ist ein Gut das stets errungen werden muß, das nur als That der Selbstbefreiung unser eigen wird; das Drama ist die Darstellung dieses ihres Werdens im Kampf und in der Entwickelung ihrer einzelnen Momente. Je völliger die Menschheit sich von der Stufe der Natur oder des Naturells zu der des Charakters oder der selbstbewußt sittlichen Lebensführung erhebt, desto mehr wird sie gerade in dem Schauspiel der Versöhnung oder der Freiheit die angemessenste und befriedigendste Kunstform haben.

Schon das Drama der Indier — ich nenne nur die Sakontala — liebt nach ernsten Verwickelungen einen heitern Ausgang. Auch die Griechen dichteten Dramen in welchen die Individuen nicht aufgeopfert, sondern erhalten werden; aber es ist allerdings sehr ungenügend und unbeholfen, wenn ein von außen hereinwirkender Gott, Deus ex machina, den Knoten zerhaut oder löst, wie im Philoktet des Sophokles, in der Iphigenie des Euripides. In Aeschylos' Eumeniden wird der Seelenkampf Orest's durch den Streit der Erinnyen und Apollon's objectivirt, und die Versöhnung des Selbstbewußtseins durch den Spruch der Pallas Athene veranschaulicht. Auch der Prometheus war als solch ein Versöhnungsdrama angelegt; nach aller Spannung der Gegensätze sollte der Titan in der Anerkennung des göttlichen Willens seinen Trotz

brechen und seinen Frieden finden; je gewaltiger jener gewesen war, desto gründlicher und wirksamer mußte dieser das Gemüth beruhigen und zu gottinniger Freude stimmen.

Von Calderon's Dramen nenne ich hier nur das eine, in welchem wir die Individualität des Dichters am reinsten genießen, die Tiefe seiner Weltanschauung, den Reiz der Begebenheiten und den Glanz der Sprache, ohne daß ein uns fremder gewordenes Motiv die unmittelbare Lust der Betrachtung störte, ich meine: Das Leben ein Traum. Wie der Mensch den Willen des Schicksals nicht zu brechen vermag, sondern durch seine widerstrebenden Plane nur beschleunigt, wie er aber durch Erfahrung gereift und geläutert seine innere Natur besonnen und harmonisch entwickeln und so die Conflicte lösen lernt, statt in eigenrichtiger Starrheit zu verharren und den Kopf einzurennen, und wie die Erhebung der reinen Natur zu ihrer Wahrheit gleich dem Erwachen aus einem verworrenen Traum erscheint, das alles, was weder tragisch, noch komisch ist, wiewol es bald an das eine, bald an das andere anstreift, hat der Dichter in der Wechselwirkung der Charaktere und dem dadurch erfolgenden Spiel der Begebenheiten leicht und anmuthig und doch voll Ernst und Würde dargestellt.

Shakespeare hat außer den drei Werken, die der Verherrlichung seines heroischen Lieblings, Heinrich's V., gewidmet sind den Kaufmann von Venedig, Maß für Maß und Cymbeline gedichtet. Die Spannung der Charaktere und Verhältnisse geht hier bis an die Grenze des Tragischen, aber der Dichter hat von Anfang an doch einen heitern Grundton angeschlagen; er will ja zeigen wie nicht das strenge Recht, sondern Liebe und Gnade unsers Lebens Princip sei; durch die Freiheit des harmonischen Gemüths herrlicher Frauen, wie Porzia, Isabella, Imogen, leitet er die Befreiung aus der verstrickenden Gewalt der Gegensätze ein, und alle Dissonanzen verklingen in einem lieblichen Friedensaccord. Corneille's Cid und Cinna, Moliere's Tartuffe zeigen uns ernste Conflicte in einer heiter ausgleichenden Lösung; man wird sie weder Lust- noch Trauerspiele nennen, es sind Versöhnungsdramen.

Von Lessing's Dichtungen gehört der Nathan in den Kreis der hier zu betrachtenden Dramen, auch wieder nicht ein Nebenwerk, sondern gerade das Hauptwerk, das Testament des edeln Mannes für seine Nation, die schönste Frucht der Aufklärung des achtzehnten Jahrhunderts, das Drama der Humanität, das angesichts des ewigen Wunders der Naturordnung die sie durchbrechen sollenden

vereinzelten Wunder leugnet, aber im Getriebe der menschlichen Handlungen, wie sie von verschiedenen Standpunkten aus verschiedene Zwecke verfolgen, einander kreuzen und doch in Einem Ziel zusammentreffen, der Wunder größtes, eine Vorsehung als die Macht der Geschichte der Menschheit wie jedes Einzelnen offenbart. Lessing hat zugleich durch die ruhige Milde der Gesinnung einen Hauch des Friedens und der Verklärung über das Ganze ergossen, der unmittelbar aus dem Herzen stammt, den kein Druck- und Pumpwerk der Kritik und des einsichtig berechnenden Verstandes möglich machen kann, und der das bescheidene Wort des trefflichen Mannes widerlegt, in welchem er bekannte kein Dichter zu sein. Nur ein Zeichen knüpft das Werk an die Polemik Lessing's, welche der Zelotismus Götze's veranlaßt hatte: während der Jude, der Muhammedaner und der Christ sich in der Liebe, in der Rettung Recha's vereinigen und die verschiedenen Personen sich als Glieder Einer Familie erkennen, wird der starre, verfolgungssüchtige Dienst des Buchstabens und Dogmas nur durch den Patriarchen auf christlicher Seite vertreten, obwol doch der seine Lehre mit dem Schwert ausbreitende Fanatismus des Islam und das zähe mumienhafte Judenthum keine geringern Schattenseiten neben der Humanität Saladin's und Nathan's sind, und folgerichtig ebenfalls zur Sprache kommen müßten. Und wenn Lessing für den rechten Ring auf den Beweis des Geistes und der Kraft hinweist, so hat diesen die Geschichte siegreich für das Christenthum geführt, das seine Bekenner sittlich wiedergebiert, das sie dauernd zu den Trägern der Cultur gemacht und in allen Zweigen der Kunst und Wissenschaft eine neue Blüte hervorgerufen hat. Daß ein Werk wie Nathan innerhalb des Christenthums entstand, zeugt entscheidend für dasselbe.

Auch Schiller's Schwanengesang, der Tell, ist ein solches Schauspiel, freilich mit einem epischen Grundton, indem der Held in Uebereinstimmung mit seinem Volke siegt; es verherrlicht die Macht der Natur, die im rechten Augenblick das Rechte ergreift, und eröffnet uns aus dem engen Alpenthal eine Durchsicht in den weitoffenen Raum der Weltgeschichte und in die Wandlung der Zeiten beim glücklichen Hervortreten des freien Bürgerthums.

Von Goethe's Dichtungen gehören zwei hierher, deren eine das Gepräge der reinsten Kunstform trägt, die andere am reichsten an Gehalt ist und für das poetische Tagebuch seines ganzen Lebens, für ein weltliches Evangelium gelten kann, also gerade seine bei-

den herrlichsten Werke auf dramatischem Gebiet, die Iphigenie und der Faust.

Der Mittelpunkt der Iphigenie ist die still erlösende, harmonisirende Macht eines weiblichen Gemüths, das durch die Reinheit der Seele und durch die Klarheit des nie überwogenden Selbstbewußtseins allen Irrsinn heilt und alle Schuld versöhnt. Goethe ist selbst der Orestes, der in Zweifeln und innern Leiden nach dem Lichte ringt, und Iphigenie wie alle seine Werke ein Symbol seiner innern Erfahrungen, hier in der Liebe zu Frau von Stein und in der Anschauung des Alterthums unter dem blauen Himmel Italiens. Schon in der Expositionsscene sagte Arkas, daß von Iphigeniens Wesen herab auf Tausende ein Balsam träufelt, daß sie die blutigen Opfer am Altar Dianens eingestellt, daß sie des Königs trüben Sinn erheitert, der nun sich auch zur Milde gewandt und dem Volk des schweigenden Gehorsams Pflicht erleichtert habe. Als Thoas, da er sie nicht die Seine nennen kann, unmuthvoll der alten Härte sich wieder zuwenden will, da ruft sie die Stimme der Menschlichkeit in seinem Innern wach, und nicht das Wort einer herzutretenden Gottheit wie bei Euripides, sondern die Kraft der Wahrheit und der Liebe in Iphigeniens Rede besänftigt den König, daß er sie ziehen lasse. Anfangs in der Nacht seines Wahnsinns weiß Orest sie nicht zu erkennen, dann stellt ihm der Schmerz seiner Seele, der überall das Dunkelste hervorsucht, das unerhörte Schreckniß dar, wie jetzt die alten Greuel des Vaterhauses dadurch tragisch endeten, daß er, der letzte kinderlose Sohn, von der liebevollen, zur That gezwungenen Schwester geopfert werde; aber bereits unter dem wohlthätigen Einfluß von Iphigeniens Wesen, der wie ein magnetischer Strom ihn umgibt, ist es ihm als ob er den Becher Lethes trinke, und seiner selbst noch nicht mächtig, erblickt er ein Bild von dem aufdämmernden Frieden seiner Seele durch die Vision des Jenseits, wo die Ahnen alle, im Leben vom Haß zerfleischt, nun liebend vereinigt sind, wo was hienieden misklingt in ewigen Harmonien tönt, und wie er die Schwester, wie er den Freund auch unter den Abgeschiedenen zu sehen meint, da genügt ein Wort der Lebenden, daß auch er sich lebend erkenne, daß er neugeboren nach Freuden und großen Thaten jage.

Seither hatte im Hause des Tantalos sich Verbrechen an Verbrechen gereiht, um das eine zu rächen war das andere begangen worden; sehen wir ab von Pelops, von Atreus und Thyest, bei

deren Greuel die Sonne sich verhüllt hatte, so war durch Agamemnon um der Kriegsehre und um des Heervolks willen durch das Opfer Iphigeniens am Geiste der Familie gefrevelt worden, und wegen der hinweggenommenen Tochter dem Gemahl grollend war Klytämnestra den Lockungen Aegisth's verfallen und hatte dem Heimkehrenden das Todesnetz ums Haupt geworfen; so hatte um das Blut des Vaters zu sühnen Orest den Mordstahl auf die eigene Mutter, die Gattenmörderin, gezückt. Und Iphigenie hatte in frommer Ergebung gehofft, darum sei sie dem Vaterland entrückt worden daß sie einst mit reiner Hand und mit reinem Herzen die schwerbefleckte Wohnung entsühnen werde; da sagt ihr Pylades den Orakelspruch Apollon's, der für Orest Hülfe verheißen habe, wenn das Götterbild Diana's, dessen Priesterin Iphigenie geworden, von ihm nach Griechenland geführt werde; er gibt ihr ein listig Wort an, wie sie zu geheimnißvoller Weihe mit dem Bild nach dem Meere wandeln und dort mit ihm auf das Schiff der Ihrigen kommen soll. Hier droht das alte Verhängniß auch sie zu erfassen, hier scheint die Rettung des Bruders nur durch ein Unrecht gegen den königlichen Freund möglich, hier scheint es abermals unmöglich im Widerstreit der Pflichten das Herz rein zu bewahren, hier ist der Mittelpunkt und die Peripetie des Gedichts, hier der innere Conflict, der es echt dramatisch macht. Und Iphigenie ruft ein Weh über die Lüge, welche die Brust nimmer befreit; sie betet zu den Göttern:

Rettet mich,
Und rettet euer Bild in meiner Seele!

Und so vertraut sie der Macht der Wahrheit, der Wahrhaftigkeit, und so gesteht sie dem König den ganzen Anschlag und löst ihr Gemüth von der Gefahr des Verraths, und wie infolge ihrer reinen milden Rede Thoas sie entlassen will, aber über das Bild der Göttin, das er nicht hingeben kann, dennoch der Streit nothwendig erscheint, da beweist Orestes die ihm gewordene Klarheit durch seine Worte, die den innersten Sinn der Dichtung wunderschön erschließen.

Bringst du die Schwester, die an Tauris Ufer
Im Heiligthume wider Willen bleibt,
Nach Griechenland, so löset sich der Fluch.

So lautete das Orakel; sie hatten es von Apollon's Schwester

ausgelegt, jetzt sehen sie daß die Schwester Orest's gemeint ist; von ihr berührt war er bereits geheilt; gleich einem Heiligenbilde, daran das Geschick der Stadt geknüpft ist, war sie hinweggenommen und zum Segen der Ihren rein bewahrt worden; da alles verloren schien, gibt sie alles wieder. Orest sagt:

Laß deine Seele sich zum Frieden wenden,
O König! hindre nicht daß sie die Weihe
Des väterlichen Hauses nun vollbringe,
Mich der entsühnten Halle wiedergebe,
Mir auf das Haupt die alte Krone drücke!
Vergilt den Segen den sie dir gebracht,
Und laß des nähern Rechtes mich genießen.
Gewalt und List, der Männer höchster Ruhm,
Wird durch die Wahrheit dieser hohen Seele
Beschämt und reines kindliches Vertrauen
Zu einem edeln Manne wird belohnt.

Und dann schlingt noch zum Schluß Iphigenie ein Band der Liebe, der Gastfreundschaft um sie alle, und in einem schmerzlich herzlichen Lebewohl löst jede Dissonanz sich auf.

Goethe brachte die christliche Idee der Gnade, der Versöhnung des Gemüths in der reinen sittlichen Gesinnung der Liebe zur antiken Mythe heran, die alte Mythe selbst fand durch ihn ihre innerste Deutung, ihre verklärende Lösung; das Schicksal ist in das Gemüth des Menschen gelegt und zur wohlwollenden Vorsehung geworden; als Triumphgesang der Wahrheit, der Wahrhaftigkeit tönt dieses Preis- und Ehrenlied der Weiblichkeit in der innigsten Verschmelzung hellenischer und deutscher Kunstweise.

Faust ist das hohe Lied der Befreiung für den Mann, im Kampf der Gegenwart die Siegeshymne für die Zukunft. Das Problem welches schon in der Reformationszeit die Gemüther bewegen mußte, ob es möglich sei dem Geist persönlicher Selbständigkeit zu huldigen ohne aus der Liebe Gottes zu fallen, die Bande der äußern Autorität zu brechen ohne dem haltlosesten Taumel preisgegeben zu werden, — es war in Goethe's Jugendzeit unter dem Rufe nach Originalität und Natur im Sturm einer revolutionären Weltepoche wieder aufgetaucht und der Dichter arbeitete sich selbst im Faust zu der Antwort empor. Dem Menschen kann ein Ganzes gelingen, er kann Weisheit und Genuß vermählen, aus allem Irren zur Wahrheit, aus aller Schuld zur Versöhnung gelangen; er kann frei sein ohne den Bund mit Gott aufzuheben,

und unter der Leitung der Vorsehung ist er in seinem dunkeln Drange des rechten Weges sich bewußt. Schon der Prolog im Himmel veranschaulicht die Stellung des Bösen zur göttlichen Weltordnung. Selbstbestimmung ist die Gottesehre des Menschen, Gott als der freie kann seinem eigenen Wesen nach völlig nur in freien Geistern offenbar werden und gibt diesen deshalb die Möglichkeit in ihrem Willen sich von seinem Gesetz abzuwenden, denn das Gute, das Sittliche ist selbstbewußte That, ist Ueberwindung des Gegensatzes, und so will Gott die Möglichkeit des Bösen um des Guten willen, damit der Mensch die wahre Freiheit gewinne. Aber das Böse besteht nur im falschen Streben und in der Verkehrung des Willens, es besteht als verzehrendes Feuer im Subject, die Wirklichkeit der Objectivität gewährt Gott ihm nie, denn das Werk der bösen Gesinnung muß immer dem allgemeinen Weltplan zum besten dienen, wie der Verrath des Judas für ihn eine Sünde war, aber im Opfertod Christi die Erlösung vermittelte.

Wir finden im Faust eine Natur die der Dinge äußerstes Ende verknüpfen will, vom Himmel die höchsten Sterne, von der Erde die schönste Lust fordernd. Seine Subjectivität ringt nach Vermählung mit dem objectiven Sein; die Buchgelehrsamkeit hat ihm nicht genügt, so ergibt er sich der Magie, unmittelbar das Ganze der Welt zu schauen und sie zu seines Geistes Dienste zu zwingen. Aber die Anschauung des Ganzen, welche die Forschung im Einzelnen verschmäht, ist nur ein Rausch der Entzückung, und in seinem Eifer wirft Faust sich ins Gegentheil: er will sich nun völlig hingeben an die Natur, im Selbstmord seine Persönlichkeit opfern, um sich mit ihr innigst zu vermählen. Da weckt der Klang der Osterlieder die Erinnerung daß er einst im Glauben die angestrebte Versöhnung genossen, und dies ermuthigt ihn ihr weiter von neuem auf Erden nachzutrachten. Aber die zwei Seelen die in jeder Brust wohnen, das Streben nach dem Unendlichen und Idealen und der realistische Verstand, der Sinn der Endlichkeit, der losgelöst von jenem egoistisch und böse wird, sie trennen sich, und der letztere tritt als Mephistopheles zu ihm heran.

Der Herr hat dem verneinenden Geist erlaubt es zu versuchen ob er den Faust von seinem Urquell abziehen könne, und hat in dieser Wette Faust's endliche Rettung behauptet. Faust's Bund mit Mephistopheles hat zwei Seiten. Sagt jener zum Augenblick: „Verweile doch, du bist so schön!“ dann hat sein Streben ein Ziel erreicht, dann ist sein Leben vollbracht, dann sei seine Todesstunde.

In dieser aber wird es sich erst entscheiden ob er dem Teufel verfallen ist oder zum Himmel emporsteigt, je nachdem das Ziel jenes Strebens ein edles oder ein gemeines und schlechtes war. Findet Mephistopheles ihn in der Hölle, so wird Faust dessen Diener sein müssen, wie hier Mephistopheles sich ihm untergibt in der Absicht ihn so tief ins Böse zu verstricken daß kein Heil für ihn bleibe. Die Ausleger haben dies übersehen, sie meinen Faust verschreibe sich dem Teufel unbedingt und Goethe habe den Vertrag später fallen lassen; allein derselbe ist an eine Bedingung geknüpft, und der ganze Verlauf des Gedichts löst die Frage, ob sie sich drüben wiederfinden, in der Art daß Gott Recht behält; gerade so wird das Werk erst recht dramatisch.

Faust's ideales Streben verwechselt die Freiheit mit der Schrankenlosigkeit, und in Gesetz und Ordnung sieht er nur die Grenze der Selbstthätigkeit, nicht deren eigene Macht und Erfüllung; er fürchtet den Verlust seiner Freiheit, wenn er irgendwo beharre, statt sie in der Selbstbestimmung zu erkennen, die damit sogleich Selbstbeschränkung ist, um sich eben nicht im Unbestimmten zu verlieren, sondern etwas zu sein. Mephistopheles' erster Versuch mislingt; das wilde Leben in Auerbach's Keller ist dem Denker unbehaglich. Nun sieht er Gretchen; aber statt daß er hier dem Sinnengenuß verfällt, weckt ihr reines Gemüth die Seelenliebe in seiner Brust, und in der Liebe findet er jetzt auch den Schlüssel zu einer reichern Erkenntniß Gottes und der Welt, indem er inne wird wie wir in der Hingabe der Liebe unser Selbst bewahren oder doppelt gewinnen; er fühlt Gott in sich und sich in Gott, und sieht darum auch in Fels und Busch seine Brüder, da Ein göttlicher Lebensgrund Alles trägt. Nur zur sittlichen Wiedergeburt führt ihn die Liebe jetzt noch nicht, viel mehr sieht er immer noch die Freiheit in der Schrankenlosigkeit und verläßt die Geliebte, die durch Reue und Buße sich läutert und rettet. Gerade die sittliche Führung des Werks habe ich in meiner Ausgabe des Faust klar dargelegt.

Schiller hat richtig bemerkt daß Faust jetzt aus den Privatkreisen auf die Bühne des öffentlichen Lebens treten muß; ich glaube er soll jetzt durch sein Wirken für die Menschheit das gut zu machen suchen was er an einzelnen Menschen verbrochen hat. Leider hat aber Goethe ihn nicht geschildert wie er aus tiefstem Seelenschmerz über das Geschehene sich zu diesem Entschluß durch-

kämpft, sondern Elfen singen ihn in Schlummerruh, und von außen kommt ihm die Mahnung:

Säume nicht dich zu erdreisten,
Wenn die Menge zaudernd schweift:
Alles kann der Edle leisten,
Der versteht und rasch ergreift!

Auch kommt er zunächst nur an den Hof zu Fest und Spiel. Was aber für die Andern nur ein Reiz der Unterhaltung sein sollte, die Beschwörung der Helena, das wird ihm zum schönsten Lebensernst. Ihn entzückt der Anblick der classischen Schönheit, und diesmal geht er nach dem ersten poetischen Reiz ein in das Besondere; nachdem er zu den Müttern, in die innerste Tiefe des Geistes hinabgestiegen um die ewige Idee zu erblicken, wandelt er nun in der classischen Walpurgisnacht den Weg zur Helena hin. Ihre Vermählung mit ihm symbolisirt die Verschmelzung des griechischen und germanischen Geistes, aber im Bunde mit der Schönheit und Kunst findet er jetzt die sittliche Wiedergeburt durch die Erkenntniß des Maßes und der klaren zweckmäßigen Bestimmtheit auch im Handeln. So steht die Schönheit im Mittelpunkte des Werks; im ersten Theil rang Faust nach Wahrheit, und die Versöhnung von Leben und Wissenschaft erschien als das Problem der Dichtung; die Idee des Guten und ihre Verwirklichung bildet den Schluß. Das ziellose Spiel der Meereswogen, das ihm sonst ein Höchstes, ein Bild seiner selbst gewesen wäre, wird ihm nun ein Greuel, Faust will nun ein bestimmtes Wirken für einen großen Zweck, und sieht darin jetzt nicht mehr den Verlust, sondern die Erfüllung seiner Freiheit.

Goethe sagt auch im Wilhelm Meister: „Der Mensch ist nicht eher glücklich, als bis sein unbedingtes Streben sich selbst seine Begrenzung bestimmt." Alle die aber welche die Bedeutung des praktischen Berufes verkennen, dem Faust sich zuwendet, sind von vornehmen Vorurtheilen geblendet, daß sie den hohen Werth der Arbeit nicht so wie der Dichter verstehen. Und es ist nicht irdischer Besitz als solcher den Faust anstrebt, er will dem Meer einen Boden abgewinnen um auf freiem Grund mit freiem Volk zu stehen, und indem er in sich den Begründer eines thätigen glücklichen Nationallebens erblickt, der für Aeonen gewirkt habe, ist nun der Augenblick des Genusses da, wo er sagen kann: Es ist vollbracht! Sein Streben hat sein Ziel gefunden, sein Lebenszweck ist erreicht,

dem Vertrage gemäß und nach der Natur der Sache selbst stirbt er. Aber hat Mephistopheles ihn zu sich herabgezogen? Im Gegentheil, das Positive im Geiste Faust's hat sich stets mehr Macht über das Negative angeeignet, der Herr hat die Wette gewonnen, und der Epilog im Himmel besiegelt diese freudige Lösung. Das Lied des Lebens haben wir vernommen, wir haben gesehen wie Schmerz und Liebe die Erzieher der Menschen sind, wie alle Mißklänge zur Harmonie werden und alles zum Heile führt, indem die göttliche Gnade theilnehmend uns zu sich erhebt, wenn wir muthig und selbstbewußt das Unsere thun.

Das ist der Weisheit letzter Schluß:
Nur der verdient die Freiheit und das Leben
Der täglich sie erobern muß.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

